



La Musique dans Pilgrimage de Dorothy Richardson

Ivana Trajanoska

► To cite this version:

Ivana Trajanoska. La Musique dans Pilgrimage de Dorothy Richardson. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. Français. NNT : 2014MON30066 . tel-01134355

HAL Id: tel-01134355

<https://theses.hal.science/tel-01134355>

Submitted on 23 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Délivré par UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY –MONTPELLIER

Préparée au sein de l'école doctorale 58
« Langues, Littératures, Cultures, Civilisations »
Et de l'unité de recherche Études Montpelliéraines du
Monde Anglophone

Spécialité ÉTUDES DU MONDE ANGLOPHONE

Présentée par Ivana Trajanoska

**La Musique dans *Pilgrimage* de Dorothy
Richardson**

Soutenue le 12 décembre 2014 devant le jury composé de

Mme Catherine DELYFER, professeur, Université de Toulouse Jean Jaurès	Rapporteur
Mme Liliane LOUVEL, professeur émérite, Université de Poitiers	Rapporteur
Mme Christine REYNIER, professeur, Université Paul Valéry-Montpellier	Directrice de thèse
M. Marcin STAWIARSKI, Maître de conférences, Université de Caen	Examineur

La musique dans *Pilgrimage* de Dorothy Richardson

La musique dans *Pilgrimage* de Dorothy Richardson joue un rôle important. C'est avant tout un élément crucial dans la quête identitaire de la protagoniste, Miriam Henderson. Récit de la formation d'une artiste, *Pilgrimage* est aussi celui de la quête d'une identité religieuse, nationale et féminine de la protagoniste. La musique accompagne le récit et offre la possibilité à Miriam de (ré)évaluer sa relation aux différentes religions organisées, de redéfinir son anglicité et de construire une identité féminine authentique. La musique ouvre également la voie à la « joie indépendante », au « centre de son être » où se loge une identité préexistante sur laquelle repose l'identité authentique qu'elle cherche. Par ailleurs, la musique aide Richardson à rompre avec la tradition romanesque du dix-neuvième siècle et à exprimer sa défiance à l'égard du langage et sa capacité à représenter la « réalité ». En intégrant les principes musicaux à la construction du texte narratif, l'auteur met en valeur son désir d'utiliser la musique comme modèle du fonctionnement sémiotique du texte narratif, d'influer sur la façon dont celui-ci fait sens et le communique en réfractant la « réalité » sur un axe à la fois vertical et horizontal et présente ainsi sa conception du temps comme échappant à la division entre passé, présent et futur. En outre, Richardson a recours à la musique pour mieux représenter la conscience, le processus de réflexion et le monde intérieur de sa protagoniste. Enfin, l'accompagnement musical sollicite la coopération de la conscience créatrice du lecteur en s'assurant sa collaboration dans la construction de la « réalité » que le roman tente de représenter.

Mots clés :

musique ; Richardson, Dorothy Miller ; *Pilgrimage* ; identité ; musique comme modèle narratif.

Music in *Pilgrimage* by Dorothy Richardson

Music plays an important role in *Pilgrimage* by Dorothy Richardson. On the one hand, music is a crucial element in the protagonist's search for identity. Reading *Pilgrimage* as a story of a quest and the formation of an artist shows that the quest of the protagonist Miriam Henderson is also that of a religious, national and feminine identity accompanied by music. Music provides the protagonist with the opportunity to (re)assess her relationship with various organized religions,

redefine her Englishness, and build an authentic female identity. Music also reveals the “independent joy,” at “the center of being,” where a pre-existing identity can be found upon which the authentic identity that Miriam seeks rests. On the other hand, Richardson relies on music to break with the nineteenth-century writing conventions and express her distrust in the capacity of language to render “reality.” Her effort to integrate musical principles in the construction of the narrative emphasizes her desire to use music as a model for the semiotic functioning of the text, to influence how the text makes sense and communicates it refracting “reality” on an axis, both vertical and horizontal, thus presenting her concept of time which is outside the division into past, present and future. Furthermore, Richardson uses music to represent consciousness, the thinking process, and the inner world of the protagonist. Finally, the musical accompaniment generates the cooperation of the reader’s creative consciousness securing his collaboration in the construction of the “reality” that the novel is trying to represent.

Key words:

music; Richardson, Dorothy Miller; *Pilgrimage*; identity; music as a narrative model.

Remerciements

Je désire tout d'abord remercier ma directrice de thèse, Mme Christine Reynier, de m'avoir soutenue tout au long de cette thèse, et de m'avoir permis, par son investissement, sa disponibilité et son écoute, de la mener à bien.

Mes remerciements vont également à l'École doctorale LLCC (ED 58) et à l'Équipe de recherche EMMA pour le soutien financier qu'ils m'ont accordé et sans lequel ma participation à des colloques et mes recherches à la British Library, exigées par un tel sujet, n'auraient pas été possibles.

Je tiens aussi à remercier Mme Delyfer, Mme Louvel et M. Stawiarski d'avoir accepté de faire partie du jury de cette thèse.

Je désire également remercier Mme le professeur Aleksandrina Ilieva de l'Université Saints Cyril et Méthode de Skopje de m'avoir fait découvrir Dorothy Richardson il y a dix ans.

Je suis reconnaissante à la University American College Skopje (UACS), au prévôt prof. Marjan Bojadziev et à mes chers collègues de la School of Foreign Languages pour leur soutien et leur compréhension.

Une aide précieuse m'a été apportée par Ema et Nadezda Apostolovski, Marija Jakimovska et Beti Zlatanovska – transport des livres, partage d'archives, lecture et relecture : je vous remercie infiniment.

Un grand merci à ma famille, ma fille et mon mari, ma mère et ma sœur, pour leur patience et leur amour inconditionnel ; à mes amis montpelliérains qui ont rendu mes séjours en France très agréables et merci enfin à Arnaud pour m'avoir fait découvrir la magie de Montpellier, de la France (et de l'Afrique) qui m'a incitée à y revenir année après année et a ainsi modelé ma vie.

CONTENU

INTRODUCTION.....	12
1. PILGRIMAGE ET LES CRITIQUES	34
1.1. Les études critiques de <i>Pilgrimage</i>	34
1.2. Le roman moderniste et la musique	41
1.3. Dorothy Richardson, Proust, Joyce et Woolf.....	48
2. LES ÉTUDES MUSICO-LITTÉRAIRES	55
2.1. La recherche musico-littéraire et ses astuces	57
2.2. La difficulté d'un regard historique sur le développement de la critique et de la recherche musico-littéraires	63
2.3. Les Études du mot et de la musique (<i>Word and Music Studies</i>)	66
2.4. Les rapports entre la littérature et la musique	78
2.4.1. <i>Quelques théoriciens des Études du mot et de la musique</i>	80
2.4.2. <i>Quelques mots sur la terminologie</i>	85
3. PILGRIMAGE, « ROMAN MUSICAL ».....	90
3.1. Qu'est-ce que c'est un roman musical?	90
3.2. La réception de <i>Pilgrimage</i> en tant que roman musical.....	91
3.3. La musique dans <i>Pilgrimage</i> et la référentialité musicale	108
3.3.1. <i>La « Musique verbale »</i>	109
4. LA QUÊTE IDENTITAIRE DE MIRIAM HENDERSON ET LA MUSIQUE	121
4.1. La quête d'une identité religieuse de Miriam Henderson et la musique.....	126
4.2. La quête d'une identité nationale de Miriam Henderson et la musique.....	151
4.3. La quête d'une identité féminine et la musique	175
5. LE TEXTE, LA MUSIQUE ET RICHARDSON.....	217
5.1. Le texte, le lecteur collaboratif, le temps et la musique dans <i>Pilgrimage</i>	220
CONCLUSION	264
BIBLIOGRAPHIE.....	285
INDEX.....	325
Table de matières	329

« Without music there is neither light nor colour...»

Dorothy Richardson

Introduction

INTRODUCTION

Commencer par une phrase telle que « Dorothy Richardson est l'un de plus grands écrivains du XX^e siècle, maître de l'expérimentation moderniste, traductrice, poète, essayiste, et la première à avoir utilisé la technique littéraire du courant de conscience », semble usé, insuffisant et inadéquat. Nous aurions aimé ne pas avoir à introduire un écrivain tel que Dorothy Richardson en évoquant sa vie, son rôle, sa place et sa contribution à la littérature anglaise et à la littérature mondiale. Cependant, cela s'impose.

Malgré sa technique novatrice, son originalité, et son influence sur ses contemporains, malgré les éloges occasionnels de certains de ses volumes au moment de leur parution, Dorothy Richardson, son roman en treize volumes *Pilgrimage*, et toute son œuvre composée d'articles, d'essais, de nouvelles, de poèmes, et de traductions ont été marginalisés et négligés. Le mérite qui lui fut accordé, en dépit des défauts qui lui ont été reprochés, n'a pas suffi pour qu'elle trouve sa place dans les anthologies, sur les listes de lecture et les programmes universitaires, dans les librairies et les bibliothèques. A titre d'exemple, en Macédoine, il n'existe pas de librairie ni de bibliothèque où l'on puisse acheter ou emprunter un seul ouvrage de Richardson ou sur Richardson.

Ce n'est cependant pas la seule raison qui nous amène à parler de sa vie, entre autres choses. *Pilgrimage* est un roman qui représente méticuleusement la conscience de la protagoniste, Miriam Henderson, tout en reflétant la vie de Richardson entre mars 1893 et l'automne de 1912¹, même si elle ne l'a jamais considéré comme roman autobiographique. En outre, il existe une relation particulière entre la protagoniste Miriam et l'écrivain Dorothy Richardson qui rend la connaissance de la vie de Richardson indispensable afin de mieux cerner le roman, surtout lorsque l'on prend en considération le lien entre l'écrivain, le narrateur, la protagoniste et le lecteur que le roman établit.

Dorothy Richardson est née à Abington, dans le Berkshire, le 17 mai 1873. Elle était la troisième des quatre filles de la famille Richardson. Son père Charles, qui venait d'une famille de marchands, a toujours voulu devenir un gentleman. Pour cela il vendit l'épicerie dont il avait

¹ G.H. THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, Greensboro, NC : ELT Press, 1996, p. 17.

hérité et la famille vécut de cet apport pendant quelques années avant de faire face à de sérieuses difficultés financières dues à ses mauvais investissements en bourse. Sa mère Mary venait d'East Coker dans le Somerset, et était l'une de 22 enfants de la famille Taylor. Elle était gaie et aimable, et Charles, au contraire, insistait sur la discipline et l'ordre dans leur foyer. C'était un homme fier, traditionnel et éduqué. Il se moquait des gens qui ne comprenaient pas l'art et la science. Il amenait sa famille dans l'église anglicane de St Helen, l'église la plus distinguée d'Abington. Il réussit à obtenir le droit de vote et devint membre de la *British Association for the Advancement of Science*. Il allait à Oxford pour assister aux conférences et réunions et très souvent, dans sa maison, il invitait des professeurs d'université pour discuter et se divertir. Il était très conservateur en politique, en art et en musique. Au fil des ans, sa femme fut complètement minée par un sentiment de dévalorisation, d'autant plus qu'après avoir mis au monde deux filles, elle ne put combler les vœux de son mari et lui donner un garçon. Le troisième enfant fut Dorothy que, à cause de son obstination et son libre esprit, le père appela son fils. Dorothy était fière de ces traits de caractère que son père lui avait légués ; elle l'adorait et l'admirait. En revanche, bien que sensible à la nature aimable de sa mère, elle détestait son impuissance. En grandissant, elle comprit mieux l'état de sa mère et sa dépendance à l'égard de son père, mais elle commença à s'identifier de plus en plus à lui malgré la cruauté qu'elle percevait chez lui. L'aptitude de son père à se sentir complètement libre et indépendant, à avoir une haute opinion de lui-même l'attirait et la poursuivit toute sa vie. Les années passées à Abington dans leur maison et son grand jardin, les vacances d'été en famille à Dawlish au bord de la mer représentaient un petit paradis pour Dorothy et elle s'en souvint jusqu'à sa mort.

A cinq ans on l'inscrivit dans une petite école où elle apprit à lire et à écrire. En dehors de cela rien ne l'intéressait. A cause de la santé fragile de la mère et de leurs difficultés financières, la famille déménagea près de Worthing. Au début, l'école ne laissa aucune impression sur la jeune fille. Au bout de quelques années les investissements de son père s'améliorant, Dorothy, alors âgée de onze ans, et sa famille déménagèrent à Londres où elle passa son temps à jouer au tennis, au croquet, à faire du patinage, de la danse, de la musique classique et à organiser des soirées musicales à la maison. Avant d'être inscrite à Southborough House, école dont la directrice était une disciple de John Ruskin et où les élèves étaient encouragées à réfléchir par eux-mêmes, Dorothy eut une préceptrice à la maison dont elle dit plus tard qu'elle avait le minimum de connaissances possibles et que cela avait été une torture. A Southborough, elle

apprit le français et l'allemand ; elle étudia la littérature, la logique et la psychologie. A cette époque-là, son père perdit la majeure partie de ses ressources financières. Agée de dix-sept ans, elle fut obligée de travailler en tant qu'enseignante, tout d'abord en Allemagne, dans une école de filles où elle enseigna l'anglais. Pendant son séjour, deux de ses sœurs se fiancèrent et la troisième devint gouvernante. Au bout de six mois Dorothy retourna en Angleterre et découvrit les changements intervenus dans la famille : rien ne subsistait de leur enfance insouciance. Elle commença à enseigner dans l'école de Miss Ayre à Finsbury Park, au nord de Londres, près de sa mère. En 1893 son père fit faillite, tout fut vendu et la famille déménagea à Chiswick dans une maison que le mari de la fille aînée, Kate, lui offrit. La santé de Mary Richardson se détériora et Dorothy accepta un autre poste de gouvernante dans une famille à la campagne. En novembre 1895 toutes deux partirent en vacances à Hastings pour que la mère puisse retrouver la santé ; le 29 novembre, Dorothy trouva sa mère morte, par terre dans la cuisine, la gorge tranchée par un couteau. Le suicide de sa mère la poussa à s'installer à Londres où elle commença son exploration de la vie londonienne, établit une relation particulière avec la ville et vécut la vie d'une femme moderne. Elle obtint un poste de secrétaire dans un cabinet dentaire. Elle gagnait peu d'argent, habitait dans un petit studio à Bloomsbury tout en ayant la chance d'avoir accédé à la liberté qu'elle désirait. Elle fréquentait les écrivains, les milieux religieux (des catholiques, des unitariens, des quakers, des juifs), politiques et intellectuels. En 1896 elle rencontra l'écrivain H.G. Wells, le mari de son amie Amy Catherine Robins, avec qui elle eut une relation amicale puis amoureuse, une relation difficile, qui marqua sa vie et qui dura plus de dix ans. Tout en étant secrétaire dans le cabinet dentaire, elle commença à faire des traductions et écrire des articles pour des journaux. Alors qu'elle écrivait pour *The Sunday Review*, on lui conseilla d'écrire un roman, idée qui au début la choqua et l'intrigua en même temps :

The material that moved me to write would not fit the framework of any novel I had experienced. I believed myself to be... intolerant of the romantic and the realistic novel alike. Each ... left out certain essentials and dramatized life misleadingly. Horizontally ... Always... one was aware of the author and applauding, or deploring, his manipulations.²

² D. RICHARDSON, citée par Gillian E. Hanscombe dans l'Introduction à *Pilgrimage*, London : Virago Press, 2002, p. 3.

En 1917 elle se maria avec le jeune peintre Alan Odle qui mourut en 1948, après trente-un ans de vie commune. Lors de leur mariage elle dit que c'était: « a new world, the missing link between those already explored »³. Elle mourut en 1957 à l'âge de quatre-vingt-quatre ans dans un hospice à Londres. Sur son tombeau au lieu de son nom Dorothy Miler Richardson, l'inscription suivante fut marquée : To the Memory of Dorothy Miriam Odle, Authoress D. M. Richardson.

Richardson commença *Pilgrimage* à Cromwell pendant son séjour dans une famille quaker après une dépression nerveuse. Entre 1915 et 1938 douze romans, que Richardson appelait « des chapitres de volume » (« chapter volumes »⁴), furent publiés. *March Moonlight*, le treizième volume fut publié après sa mort en 1967. *Pilgrimage* est un projet qui a duré toute sa vie et qu'elle n'a pu terminer. En dehors de *Pilgrimage*, elle écrivit des essais, des articles, des nouvelles pour des magazines jusqu'à sa mort.

En septembre 1915, Gerard Duckworth publia *Pointed Roofs* et les réactions lors de la sortie de ce premier volume et des volumes qui suivirent furent partagées. Pour ce premier volume, J.D. Beresford annonce dans son introduction l'arrivée de quelque chose de complètement nouveau :

The possible failure to understand [*Pointed Roofs*] will not arise from any turgid obscurity of style, but only from a peculiar difference which is, perhaps, the mark of a new fiction [...] Miss Richardson is, I think, the first novelist who has taken the final plunge ; who has neither floated nor waded, but gone head under and become a very part of the human element she has described.⁵

Au cours des années, elle et son œuvre furent saluées, mal comprises ou parfois pas comprises du tout. La première critique de *Pointed Roofs*, parue dans le *London Sunday Observer*, fut favorable: « The book somehow reads as if the reader did not exist »⁶ mais, ajoute le critique, « [it is] clear with clarity as keen as the gables of the charming 'pointed roofs' »⁷. La deuxième fut publiée dans le *Saturday Review* où la protagoniste Miriam fut décrite comme une

³ D. RICHARDSON, citée par Gillian E. Hanscombe dans l'Introduction à *Pilgrimage*, p. 3.

⁴ D. RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* » dans *The Gender of Modernism*, Bonnie Kime Scott (ed.), Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 430.

⁵ J.D. BERESFORD, « Introduction » to *Pointed Roofs* », London : Duckworth and Co., 1921, p. v-viii.

⁶ Citée par Gloria G. FROMM, *Dorothy Richardson*, Chicago : University Press of Illinois, 1977, p. 79.

⁷ Citée par Gloria G. FROMM, *Dorothy Richardson*, p. 79.

misanthrope, égoïste et presque folle, dotée de : « [an] unsound mind », « sick imagination », « atrabilious eyes », « [obsessed with her] egoistic consciousness »⁸. En outre, on lui reprocha le manque d'action et l'absence d'histoire d'amour. *Backwater*, le deuxième volume publié en 1916, fut mieux accueilli par les critiques: « It appears that Miss Richardson is recognized as a writer whose method is original. [...] In so far as that method of writing consists of writing telegraphese, and putting words by themselves with full stops after them, it is not to be commented »⁹.

La première critique qui porte sur les trois premiers volumes, *Pointed Roofs*, *Back Water* et *Honeycomb* est celle de May Sinclair, écrite pour l'édition de *The Little Review* d'avril 1918. Dans cette critique les innovations techniques de Richardson sont reconnues et saluées. May Sinclair écrit:

In these series there is no drama, no situation, and no set scene. Nothing happens. It is just like going on and on. It is Miriam Henderson's stream of consciousness going on and on. And in neither is there any discernible beginning or middle or end. In identifying herself with this life, which is Miriam's stream of consciousness, Miss Richardson produces her effect of being the first, of getting closer to reality than any of our novelists who are trying so desperately to get close.¹⁰

C'est à propos de la technique de Dorothy Richardson que le syntagme « stream of consciousness » de William James fut utilisé pour la première fois par May Sinclair (même si cette comparaison ne plaisait pas à Richardson qui imaginait la conscience plutôt comme un arbre¹¹).

Les volumes de Richardson ont continué de paraître en Angleterre, publiés par Duckworth, et aux États-Unis par Alfred Knopf. Les critiques ont également continué d'être partagés. Ainsi, ont-ils jugé que le quatrième volume, *The Tunnel*, était « le volume le plus ennuyeux du monde » (« the longest bore on earth »¹²). En février 1919 Virginia Woolf écrivit une critique de ce roman dans *The Times Literary Supplement* où elle décrit Richardson ainsi:

⁸ Citée par Gloria G. FROMM, *Dorothy Richardson*, p.80.

⁹ *Saturday Review* 122, août 5, 1916, p. 138.

¹⁰ M. SINCLAIR, « The Novels of Dorothy Richardson », *The Little Review*, avril 1918, p. 56.

¹¹ D. RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* », dans *The Gender of Modernism*, p. 431.

¹² G. FROMM, *Dorothy Richardson*, Chicago : University Press of Illinois, 1977, p. 119-120.

« one of the rare novelists who believe that the novel is so much alive that it actually grows »¹³. Le 28 novembre 1919 Woolf écrivit dans son journal : « Today ... I refused to do Dorothy Richardson [*Interim*, le cinquième volume] for the Supt. The truth is that when I looked at it, I felt myself looking for faults ; hoping for them. And they would have been my pen, I know. There must be an instinct of self-preservation at work. If she's good then I'm not »¹⁴. Pour le sixième, *Deadlock* (1921), les critiques furent plutôt favorable : « there are episodes and passages of richer beauty than in any of the previous books in the series »¹⁵. Pour le septième volume, *Revolving Lights* (1923), J.B. Priestley écrivit la critique dans le *London Mercury* :

Miss Richardson really succeeds, when she does succeed, in spite of her method... She manages to interest us simply because she has some excellent qualities—in particular, the ability to observe very acutely at times and the further ability to record the result of her observation with the minimum number of words. [...] like all such artistic rebels who try to free their form from all restraint and try to dodge all responsibility, she really suffers from the very freedom.¹⁶

Virginia Woolf écrivit une critique de *Revolving Lights* en mai 1923 dans laquelle elle reconnaît le style authentique de Richardson :

There is no one word, such as romance or realism, to cover, even roughly, the works of Miss Dorothy Richardson. Their chief characteristic, if an intermittent student be qualified to speak, is one for which we still seek a name. she has invented, or if she has not invented, developed and applied to her own uses, a sentence which we might call the psychological sentence of the feminine gender... it is a woman's sentence, but only in the sense that it is used to describe a woman's mind by a writer who is neither proud nor afraid of anything that she may discover in the psychology of her sex. And therefore

¹³ V. WOOLF, « The Tunnel », *Virginia Woolf : Women and Writing*, Michele Barrett (ed.), London : The Women's Press Ltd., 1979, p. 188.

¹⁴ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf, Vol.1*, Anne Olivier Bell (ed.), London : Penguin Books, 1979, p.315.

¹⁵ Anon. « Deadlock », *Times Literary Supplement*, 24 février 1921, p. 123.

¹⁶ J. B. PRIESTLEY, « Fiction », *London Mercury* 8, juin 1923, p. 209.

we feel that the trophies that Miss Richardson bring to the surface... are undoubtedly genuine.¹⁷

Le huitième volume, *The Trap* (1925) reçut des critiques négatives mais le suivant *Oberland* (1927), eut les meilleurs critiques de tous. *Oberland* fut nommé pour le prix français Femina–Vie-Heureuse en 1928. Cependant, il y eut également des réactions plutôt négatives, comme celle de Conrad Aiken : « [Richardson is] practically the first woman novelist to make an exhaustive serial study of a single female character, and with entire, or almost entire detachment and honesty » ; mais en s’excusant, il rajoute que à cause de son attitude féministe : « rightly or wrongly, the mere male feels [her novel] to be the natural withering of the spinster »¹⁸. En 1930 la maison d’édition de William Jackson décida d’acheter à Duckworth et d’exporter aux États-Unis les cinq premiers volumes de *Pilgrimage*. Pour ces raisons John Cowper Powys écrivit un petit livre, qui sera le premier ouvrage à prendre en compte toute l’œuvre de Richardson ; il y exprime son ravissement : « c’est une sorte de poésie. Je vous dis que cette femme est une pythie »¹⁹. En 1935 *Clear Horizon* fut publié par la maison d’édition J.M. Dent et Cresset Press. Écrit après une dépression nerveuse, le volume fut un échec et Richardson n’en fut pas surprise. Le douzième volume, *Dimple Hill*, fut, lui, publié dans l’édition complète de *Pilgrimage* en 1938 sans grand succès. Richardson commença le treizième volume, *March Moonlight*, mais il lui manquait l’énergie et la motivation pour continuer : « to turn out one more ‘chapter’ – even if it finished the book at last – would make no real difference to anyone, not even to her. Though she claimed she would produce it anyway, and ‘leave it to posthumous chance,’ the words had no will behind them »²⁰. A sa mort, quinze ans après le début de l’écriture de son dernier volume, elle n’en avait fini que les deux tiers.

A sa mort le 17 juin 1957 elle laissa deux livres, le roman *Pilgrimage* et un ouvrage sur les Quakers, *The Quakers: Past and Present* (1914), une quinzaine de nouvelles (un recueil sous le titre *Journey to Paradise: Short Stories and Autobiographical Sketches* fut publié par Virago

¹⁷ V. WOOLF, « The Tunnel », *Virginia Woolf: Women and Writing*, Michele Barrett (ed.), London : The Women’s Press Ltd., 1979, p. 191.

¹⁸ C. AIKEN, « Dorothy Richardson Pieces Out the Stream of Consciousness of her Pilgrim, Miriam Henderson », *A Reviewer’s ABC : Collected Criticism of Conrad Aiken from 1916 to the Present*. W.H. Allen (ed.), New York : Meridian, 1958, p. 330.

¹⁹ J. C. POWYS, « Dorothy M. Richardson », dans l’introduction de *Toits Pointus* par Dorothy Richardson, Paris : Mercure de France, 1965, p. 33.

²⁰ G. FROMM, *Dorothy Richardson*, Chicago : University Press of Illinois, 1977, p. 370.

en 1989), autant de poèmes publiés dans différents journaux, de nombreux articles publiés dans des revues comme *Adelphi* et *Vanity Fair*, huit traductions de livres français et allemands, et vingt-trois articles sur le cinéma dans la revue *Close Up* sans compter ses contributions au journal des végétariens *Crank* et de sa rubrique régulière « Comments by a Layman » dans le *Dental Record*. Jusqu'en 1957, seuls trois livres furent publiés sur Richardson et son œuvre et pendant les quinze ans qui suivirent sa mort, trois autres seulement parurent. Les raisons de cet état de fait sont multiples. Ce qui est important, c'est l'intérêt des critiques et des chercheurs de la fin du XX^e siècle et d'aujourd'hui ainsi que leurs efforts pour lui donner toute sa place au sein du modernisme et la réputation que mérite un écrivain remarquable, complexe et novateur. Cette nouvelle vague de reconnaissance commença avec l'œuvre de John Rosenberg *Dorothy Richardson : The Genius They Forgot. A Critical Biography* (1973) qui incita une quinzaine de critiques à s'intéresser à son œuvre au cours de la même année. Après cette biographie, deux autres ouvrages suivirent : *Feminine Consciousness in the Modern British Novel* de Janet Sydney (1975) et *Dorothy Richardson* de Thomas Staley (1976). La première biographie de Richardson fondée sur des sources fiables fut publiée en 1977²¹ : non seulement elle éclaire d'un jour nouveau la vie de Richardson et son œuvre mais elle approche Richardson avec beaucoup de tact et sympathie. Un événement crucial fut la publication de *Pilgrimage* en quatre volumes par Virago en 1979. En 1982 la biographie critique de Gillian Hanscombe, *The Art of Life : Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness*, contribua considérablement à l'intérêt grandissant porté à l'œuvre de Richardson. Dans les années quatre-vingt, Dorothy Richardson fut mise pour la première fois aux côtés de grands écrivains modernistes comme Virginia Woolf, Marcel Proust et James Joyce dans l'étude de Erwin Steinberg *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel* (1986) et dans celle d'Esther Labovitz *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century* (1988). Pour la première fois, des extraits de l'œuvre de Dorothy Richardson furent insérés dans des anthologies : *The Norton Anthology of Literature of Women* (1985) et *The Gender of Modernism : A Critical Anthology* de Bonnie Kime Scott (1990). En 1994 la biographie de Gloria Fromm, *Dorothy Richardson*, fut republiée. Les lettres de Richardson, *Windows on Modernism*, furent publiées en 1995, éditées par G. Fromm. Jean Radford et Carol Watts publièrent deux introductions détaillées à *Pilgrimage*, l'une dans *Dorothy Richardson* (1991) et l'autre dans *Dorothy*

²¹ <http://web.mac.com/smccracken1/richardson/page21/page21.html>

Richardson (1995). George Thomson publia le premier guide pour les lecteurs de *Pilgrimage*, *Notes on 'Pilgrimage': Dorothy Richardson Annotated* (1999), qui facilite la compréhension d'un roman qui est parfois difficile à suivre à cause du nombre de personnages qui apparaissent, du cadre temporel et du style ; Thomson rendit ainsi *Pilgrimage* accessible aux étudiants, aux lecteurs et aux jeunes chercheurs. Ces vingt dernières d'années, une vingtaine d'ouvrages et une soixantaine d'articles ont paru sur Dorothy Richardson et son œuvre. En 2007, la Société Dorothy Richardson (*Dorothy Richardson Society*) fut formée ; elle organise une conférence biannuelle sur Richardson, publie un journal électronique *Pilgrimages : A Journal of Dorothy Richardson Studies* et offre une bibliographie détaillée et régulièrement mise à jour sur l'œuvre de Richardson et sur tout ce qui a été écrit sur elle depuis la parution du premier volume, *Pointed Roofs*.

Pilgrimage est un roman où le temps ne connaît pas de limites. Dans un espace textuel limité, toute une vie est présentée chronologiquement et ce, à travers l'émergence de la mémoire. Comme l'écrit Gloria Fromm, *Pilgrimage* comporte : « the limitless time of the mind, of memory, which can only venture everywhere and range through the past as though in present, but can also retrieve the past and give it shape as well as permanence »²². A propos de la méthode de Richardson, John Cowper Powys écrit :

On peut seulement présumer qu'elle jette un filet de haute mer, lestée de lourds poids de plomb, dans sa mémoire, puisqu'elle fait un usage aveugle, presque prophétique, de tout ce que lui livre ce coup de filet occulte. Non pas dans sa mémoire normale, rationnelle. Il s'agit d'une plongée bien plus passionnante, bien plus mystérieuse. C'est au plus profond de sa nature subconsciente que descend ce filet de haute mer.²³

Dans *Pointed Roofs*, Miriam, la protagoniste à travers laquelle on reçoit les impulsions et les images du monde extérieur et qui nous offre son monde intérieur, dit au revoir à sa famille, ses trois sœurs et ses parents, et part en Allemagne pour enseigner l'anglais dans une pension de filles. Le narrateur dévoile la conscience de la jeune fille de dix-sept ans ; on perçoit son attitude ambivalente envers le sexe féminin ; on découvre sa perception du mariage, de l'éducation, de la

²² G. FROMM, *Dorothy Richardson*, Chicago : University Press of Illinois, 1977, p. 82.

²³ J. C. POWYS, « Dorothy M. Richardson », dans l'introduction de *Toits Pointus* par Dorothy Richardson, Paris : Mercure de France, 1965, p. 34.

religion, son besoin de se trouver et de se définir. Au bout de six mois elle repart pour Angleterre nourrie d'un sentiment de liberté et d'indépendance qui va se développer dans les volumes suivants. Dans *Backwater* Miriam est à Londres, enseigne dans une école du nord de Londres, près de sa mère. Le pèlerinage en quête de soi continue et des sujets tels que la féminité, le mariage, la religion, l'éducation, l'identité sexuelle sont développés. On y trouve aussi des indices plus substantiels d'une relation complexe entre la mère et la fille. Dans *Honeycomb* Miriam arrive dans la famille Corrie pour travailler comme gouvernante. Au début elle aime le nouveau milieu de Newlands avec sa vie riche mais au fur et à mesure elle s'éloigne de plus en plus de cette famille. Lorsque ses deux sœurs se marient, elle les rejoint pour assister à la cérémonie. Là, elle passe son temps à réfléchir à l'éducation, à son rôle en tant que gouvernante, aux livres qu'elle a lus, à son rôle de lectrice, à la nature de la vie, et à bien d'autres choses. On s'aperçoit que Miriam mûrit et devient plus libre. L'été, avec sa mère, elle part en vacances à Brighton. Là, sa mère se suicide ; la liberté de Miriam est alors de nouveau menacée. Dans *The Tunnel* elle repart et affronte un autre défi, celui qui consiste à gagner sa vie et à vivre seule dans une grande ville, alors qu'elle n'a que vingt ans. Elle loue une chambre dans la pension de Mrs. Bailey et travaille dans le cabinet dentaire de Mr. Hancock à Wimpole Street (où elle restera pendant onze ans) et elle commence l'exploration de la vie de Londres ; elle rencontre différentes personnes comme Hypo Wilson, le mari de son amie Alma, Miss Dear, Mr. Tounton, et d'autres encore ; elle va au théâtre, part en vacances, etc. *The Tunnel* est très détaillé et très riche en événements. Miriam déménage chez Mrs. Bailey ; elle rend visite à ses sœurs Harriett et Eve ; elle passe un weekend avec les Wilson ; elle assiste à une représentation théâtrale, à une conférence avec Mr. Hancock, le propriétaire du cabinet dentaire où elle travaille, et réfléchit beaucoup à leur relation et enfin, rencontre la mystérieuse Miss Dear. Dans *Interim* les rencontres de personnes différentes continuent, le développement de Miriam également. Cette période représentant un intérim, le roman se clôt sur une fin ouverte et le compte rendu du pèlerinage de Miriam reprendra trois ans plus tard quand une rencontre très importante aura lieu. Ces cinq premiers chapitres-volumes de *Pilgrimage* couvrent quatre ans et demi de la vie de Miriam, de mars 1893 jusqu'à août 1897. *Deadlock*, le sixième chapitre-volume commence en octobre 1900. Miriam a alors 25 ans et s'est lancée dans une entreprise littéraire, traduisant Andreyeff et rédigeant des articles ; elle prend plaisir à rencontrer une nouvelle personne, le russe juif Michael Shatov, un ami dont elle tombe amoureuse. L'action ne couvre que six jours et

le roman se fonde sur les dialogues de Miriam et de Michael, leurs points de vue différents sur le rapport homme-femme parmi tant d'autres choses qu'elle découvre, et la conscience de Miriam. Son exploration de la vie londonienne continue ; elle fréquente l'opéra, et dans *Revolving Lights* elle rencontre des révolutionnaires russes avec Michael, assiste à deux événements socialistes chez les Wilson et part en vacances pendant quatre semaines avec eux. Dans ces deux chapitres-volumes, on découvre comment sa relation avec sa famille et ses sœurs s'estompe ainsi que l'importance grandissante qu'elle accorde à ses idées, à son monde intérieur et à l'écriture. Sa relation avec Michael s'affaiblit également jusqu'à entrer dans une impasse, comme le suggère le titre, et ce principalement à cause de leurs points de vue différents sur la vie et peut-être parce qu'elle devient de plus en plus attirée par la personnalité de H. Wilson qui, de son côté, l'encourage à écrire. Dans *Revolving Lights* on apprend que la relation avec Michael est terminée et que Miriam ressent à la fois de la peine et de la joie grâce au sentiment de liberté qu'elle acquiert à nouveau. La structure du roman ressemble au monde intérieur de Miriam : elle est fragmentée, riche en souvenirs et digressions. Miriam se tourne vers l'extérieur, réfléchit, observe ; elle réagit aux sensations ; elle est blasée, immobile et passionnée par les gyrophares du monde qui l'entoure. Dans *The Trap*, comme le titre l'indique, Miriam se retrouve prise au piège dans une toile d'araignée qui a commencé à se tisser dans le roman-volume précédent. Tout d'abord, c'est le piège de la décision qu'elle a prise de vivre avec Miss Holland, une femme qu'elle n'a vue que deux fois avant de commencer à partager un studio avec elle, puis ce sont les sentiments ambivalents qui naissent à son égard chez Miriam et la nature très impulsive et possessive de Miss Holland. En même temps, H. Wilson insiste pour qu'ils deviennent plus intimes construisant ainsi son piège. A la fin, Miriam déménage et continue son pèlerinage vers la découverte de soi et la liberté, consciente de ses défauts et de son incapacité à fonctionner dans une relation avec un autre être humain. Dans *Oberland* Miriam est émerveillée par la nature en Suisse et les sports d'hiver. Ce sont des vacances : Miriam a pris ses distances par rapport à son entourage londonien et elle se concentre sur le moment présent. Elle prend plaisir à ce qu'elle offre l'Oberland et jouit de divertissements simples. Elle fait la connaissance de trois hommes d'âge moyen avec qui elle parle de socialisme, des différences entre hommes et femmes et de leur capacité à comprendre le monde. C'est un séjour paradisiaque qui prendra rapidement fin et elle retournera vers la réalité. Dans *Dawn's Left Hand*, trois événements très importants auront lieu. Tout d'abord, Miriam met un terme à la colocation avec Mrs Holland et déménage à Tansley

Street. Ensuite, la décision que Miriam a repoussée, voire refoulée, et qui a motivé son échappée en Suisse, va devoir être prise ; Miriam et Hypo font alors l'amour mais Miriam ne ressent qu'un engourdissement. L'une de causes de cet échec amoureux est une rencontre que Miriam a faite, celle d'Amabel, une jeune femme, très vive, qui passionne Miriam. Le troisième événement très important est la relation ambiguë qui se développe entre les deux femmes. Miriam tombe alors dans un autre piège, celui que lui tend Amabel. En même temps, Miriam oublie de répondre à la proposition de mariage de Dr. Densley, le médecin de Miss Dear qui meurt ; elle découvre alors qu'elle s'est libérée du fardeau que le suicide de sa mère lui avait imposé mais malheureusement sa liberté sera de nouveau menacée par la personnalité exigeante et aventurière d'Amabel. Au début, dans *Clear Horizon* Miriam fait face à un nouvel obstacle, à sa liberté et à son indépendance. Elle est enceinte de Hypo. Mais quand elle comprend que sa grossesse est interrompue, elle décide de se libérer de ces relations difficiles qu'elle a établies, d'abord celle avec Michael qui, elle le sent, dépend d'elle, ensuite celle avec Amabel et son amour étouffant d'Amabel, enfin, celle avec Hypo, son égoïsme et son excentricité. D'autant plus ce que les Lycurgans offrent ne lui suffit plus. Elle présente Amabel à Michael, qui bientôt se marient, et elle met un terme à sa relation avec Hypo. Par ailleurs, elle décide d'interrompre sa vie à Londres. Elle quitte son travail chez Mr. Hancock et s'en va. *Dimple Hill* évoque dans son ensemble le séjour de Miriam dans la ferme de la famille quaker des Roscorlas. Là, elle retrouve son calme, se remémore son enfance, se souvient de différentes personnes qu'elle a rencontrées, des écrivains et des œuvres qu'elle a lus et réfléchit à ce qu'elle a déjà écrit. Elle est attirée par les principes quakers mais aussi par Richard, le fils de Mrs. Roscorla. Elle décide finalement de repartir pour Londres, sûre qu'une telle vie, dans une ferme, avec Richard qui est trop influencé par sa mère, et le mode de vie quaker, bien qu'attirant, ne lui rendront pas la liberté qu'elle cherche. Les événements de *Oberland*, *Dawn's Left Hand*, *Clear Horizon*, et *Dimple Hill* couvrent une période d'un an et demi, de février 1906 à la mi-octobre 1907. *March Moonlight*, le dernier chapitre-volume couvre une période allant d'avril 1909 à l'automne 1912. *March Moonlight* contient dix chapitres, et seulement trois d'entre eux ont été révisés par Richardson. Dans ce roman, le mouvement est rapide et les événements sont très concentrés, ce qui le rend différent des autres volumes. De nouveaux personnages apparaissent, mais rien n'est dit sur eux. Les jours entre 1909 et 1912 sont décrits en une phrase, ce qui donne l'impression que Richardson voulait avancer plus rapidement pour arriver au moment où *Pointed Roofs* a été écrit

et publié et où la rencontre de Alan Odel a eu lieu (1913)²⁴. On peut simplement supposer que le jeune peintre que Miriam rencontre dans *March Moonlight* sera le double d'Odle que Richardson a en réalité rencontré en 1915 (ce procédé consistant à changer les dates ayant déjà été utilisé pour le mariage d'Amabel avec Michael). Dans *March Moonlight*, Miriam est chez sa sœur Sarah. Elle reçoit une lettre d'une amie, Jean, qu'elle a rencontrée en Suisse pendant l'hiver 1908-1909. Elle se souvient de la douleur qu'elle a ressentie quand elle s'est séparée d'Amabel et réfléchit à l'amour qu'elle ressent pour Jean (qui de son côté a une relation ambiguë avec un homme d'église). Elle rend visite à Michael et Amabel, qui ne semblent pas vraiment heureux. Miriam part pour *Dimple Hill*. Dans le train elle se souvient de sa sœur Harriet, la plus jeune des quatre sœurs, qui habite en Amérique avec son mari ; on apprend aussi que sa sœur Eve, la deuxième, est morte en France. A *Dimple Hill* elle tombe amoureuse de Charles Ducorroy, une histoire d'amour qui se termine quand Miriam lui avoue son passé sexuel. Elle réfléchit aussi aux défauts du quakerisme, quitte sa chambre de St John Wood tenue par la *Women's Bible Association*, dont elle fréquentait les prières communautaires, et prend une chambre chez Mrs. Gray où elle rencontre le jeune artiste, Mr. Noble. Le roman se termine alors que Miriam pense au projet littéraire qu'elle a forgé, à Michael and Amabel, à leur fils Paul qu'elle a tenu dans ses bras, au sentiment de liberté qu'elle a ressenti lors cet événement.

Pilgrimage reste inachevé, sans conclusion, et cependant il a une forme circulaire. Dans *March Moonlight* Miriam commence à écrire ce qui deviendra *Pointed Roofs* : ainsi un cercle se forme qui unit le passé, le présent et le futur, qui unit la protagoniste, le narrateur, l'écrivain et le lecteur dans un mouvement circulaire perpétuel (« a continuous performance »²⁵) ; un pèlerinage sans fin, destin qui convient parfaitement à Miriam. Malgré toute sa complexité, malgré tous les sujets qu'il aborde et toutes les possibilités qu'il cherche à offrir, *Pilgrimage* est avant tout un roman sur la liberté ; la liberté « ultime » que la protagoniste veut acquérir, la liberté que Richardson en tant qu'écrivain essaye d'accorder au roman et au lecteur en lui demandant sa collaboration, la liberté que Richardson a cherchée au cours de sa vie. La liberté dans *Pilgrimage* reste une destination vers laquelle on se dirige, une lumière vers laquelle la protagoniste marche, et c'est le pèlerinage vers la liberté qui compte ; un voyage qui ne finira pas. Miriam passe sa vie

²⁴ G. H. THOMSON, *Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, p. 55.

²⁵ « Continuous Performance » est le titre de la série des articles que Dorothy Richardson a écrits pour le journal sur le cinéma, *Close Up*, de 1927 à 1931.

à essayer d'acquérir la liberté ultime. Elle identifie le visage de la liberté dans son enfance, dans le jardin de Babington (« when the strange independent joy had begun »²⁶), et s'efforce de conserver ce sentiment tout au long de sa vie. Elle croit que, une fois vécu, ce sentiment ne pourra jamais disparaître. Cependant les événements de sa vie menacent cette joie, ce moment présent éternel (« now, the eternal moment »²⁷) et elle doit apprendre à le préserver. Le défi est de trouver la voie pour y accéder à nouveau après chaque obstacle. Elle se cherche une identité religieuse qui ne fera pas obstacle à sa liberté, elle cherche une forme d'identité nationale qui ne limitera pas son individualité, elle cherche une identité féminine et sexuelle qui ne limitera pas sa liberté, un partenaire qui ne l'empêchera pas de se sentir libre. Le fardeau familial, les relations avec différents personnes dans sa vie, les religions qu'elle teste, les sentiments qu'elle ressent pour les personnes du même sexe, les cadres que la société impose à l'identité féminine, les reproches qu'elle s'adresse à elle-même, seront autant de pièges, mais à chaque fois, Miriam trouvera la sortie, retrouvera de nouveau le sentiment de liberté ; elle embrassera sa complexité, son passé qui l'unit au présent autant qu'au futur et continuera son pèlerinage.

Dans ces treize volumes sont éparpillées des descriptions de morceaux de musique classique et de différentes façons de les jouer, essentiellement au piano, des références à Schubert, Gluck, Beethoven, Grieg, Brahms, Chopin, Wagner, d'innombrables références précises aux œuvres que ces musiciens ont composées, telles que la *Pathétique* de Beethoven, la *Chanson de Solveig* de Grieg, la *Marche funèbre* ou le *Quinzième nocturne* de Chopin et autant de références à des morceaux sans titre ou sans nom de compositeur. On y trouve aussi des références à la musique religieuse et folklorique, des paroles d'hymnes, des chansons et des poèmes. Miriam assiste à des soirées musicales privées, à des concerts publics et fréquente l'opéra. Elle chante et joue du piano, évalue son jeu qui change et évolue, et évalue également le jeu d'autres femmes et hommes. La musique est son compagnon fidèle dans son pèlerinage et sa quête identitaire mais elle est aussi bien davantage que cela. La musique est un élément indispensable de son pèlerinage : sans elle, sa quête n'aboutirait pas.

Dans cette thèse, nous examinons le rapport qui existe entre la musique et le roman *Pilgrimage*. L'objet principal de la thèse est d'analyser le rôle de la musique dans *Pilgrimage* et

²⁶ D. RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 214.

²⁷ D. RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 259.

la manière dont Richardson utilise la musique pour évoquer l'identité nationale, religieuse et féminine de la protagoniste, Miriam Henderson. Le rôle de la musique dans la construction esthétique du roman sera également abordé. Pour ce faire, il ne s'agira pas de comparer la structure du roman à une composition musicale ni d'analyser les techniques musicales que *Pilgrimage* met en œuvre : ce type d'étude reviendrait à une musicologue. Cependant, dans le dernier chapitre, nous aborderons ce sujet afin d'ouvrir des pistes à des recherches futures.

Le rôle de la musique dans *Pilgrimage* est complexe et peut être abordé de diverses manières. Étant donné que c'est un sujet négligé par la critique richardsonienne, une synthèse de son rôle s'imposera et sera très utile. Tout d'abord, nous examinerons comment la musique accompagne Miriam dans son voyage à la découverte de son identité et effectue en quelque sorte elle aussi un pèlerinage. Au fur et à mesure que Miriam change, évolue, mûrit et se découvre, la musique dans l'œuvre change, l'attitude de Miriam envers la musique évolue également. Au début, la musique est un simple décor, une musique de fond. Ensuite, elle devient un outil qui aide Miriam à se sentir libre, auto-suffisante et indépendante. Elle l'aide également à révéler ses sentiments. Au fil du temps, Miriam lui accorde une nouvelle fonction, celle d'unir le passé, le présent, et le futur. La musique ouvre à Miriam la voie vers le centre de son être et ce qu'elle nomme « la joie indépendante ». Si la musique peut être lue comme une métaphore du pèlerinage de Miriam, de la découverte de la liberté suprême à laquelle elle aspire, on peut dire qu'elle contribue également à construire l'œuvre ; elle lui donne un rythme, une syntaxe complexe et une voix. Dans ses articles sur le cinéma muet, Richardson remarque que c'est le silence (c'est-à-dire l'absence de paroles ainsi que la présence de la musique dans le film muet) qui permet d'accéder à la réalité. De même, la musique dans *Pilgrimage* aide les mots à mieux représenter le courant de conscience de Miriam, à représenter la réalité, et à nous transformer en lecteurs collaboratifs. On pourrait dire que la musique offre à Richardson un modèle pour élaborer un roman libéré des contraintes de la tradition romanesque du XIX^e siècle et qui exige la collaboration du lecteur.

Dans le premier chapitre nous présenterons un état de l'art et ferai le point sur les articles et les ouvrages publiés sur *Pilgrimage* et sur les différents sujets abordés par la critique. Nous évoquerons aussi les critiques qui ont établi des comparaisons entre Dorothy Richardson et d'autres écrivains modernistes comme Proust, Joyce ou Woolf et qui ont fait des recherches liées

à la musique chez ces écrivains. Nous présenterons une synthèse de la manière dont la musique apparaît dans les œuvres de ces romanciers modernistes. La musique est sans doute un aspect reconnu et bien documenté chez Proust, Joyce et Woolf. Plusieurs critiques ont remarqué qu'il existe de nombreux points communs entre ces écrivains modernistes et Richardson, la technique du courant de conscience, l'accent mis sur la mémoire et la rupture avec le roman traditionnel étant les plus souvent cités. Ce que nous tenterons de démontrer, c'est que si les romans de Proust, Joyce, Woolf et Richardson se ressemblent en plusieurs points, et si les éléments qu'ils partagent sont liés à la musique, une étude du rôle de la musique dans *Pilgrimage* s'impose vu la place qu'elle y occupe. Bien que ce sujet ait été presque complètement négligé par la critique, une telle étude est indispensable pour mieux comprendre et apprécier *Pilgrimage*, sa complexité et sa modernité.

Le deuxième chapitre est envisagé comme une synthèse du développement des Études du mot et de la musique (« Word and Music Studies ») et de leur objectif. Nous commencerons par Aristote et sa *Poétique* et les ressemblances entre la poésie et la musique qu'il évoque avant d'examiner les doutes quant à la possibilité même de comparer la musique et la littérature : pour ce faire, nous convoquerons les points de vue d'Adorno, de Barthes, Benveniste, Françoise Escal, Aldous Huxley, Lévi-Strauss, Mallarmé, Henri Meschonnic, Etienne Souriau et Hoa Hoi Vuong. Ensuite, nous nous pencherons sur la comparaison de la prose et de la musique et les défis que lance cette étude relativement nouvelle. Le développement de cette méthode interdisciplinaire, les problèmes qui se posent aux chercheurs et les solutions - ou astuces²⁸ - qu'ils déploient seront examinés. L'importance de la création de la *World and Music Association* (l'Association internationale des Études du mot et de la musique) et de la contribution de C.S. Brown et S.P. Scher, à qui on doit son existence, sera soulignée. A cela s'ajoutera une présentation des contributions en langue française. Enfin, la division tripartite de la relation musique-littérature (la littérature mise en musique, la musique et la littérature, et la musique dans la littérature) de S. P. Scher sera évoquée. A l'idée que le rapport musico-littéraire ne peut être analysé que structurellement, nous opposerons la position de Werner Wolf qui prend en considération les rapports « extra-compositionnels » ou entre les œuvres. Ensuite, l'apport de Lawrence Kramer pour qui la base du rapport mot-musique peut être trouvée en herméneutique

²⁸ L'emploi de ce terme sera explicité plus loin.

et d'Eric Prieto qui propose un modèle heuristique sera examiné, ce qui nous amènera à faire valoir l'importance d'une terminologie précise sur laquelle asseoir la légitimité d'une telle étude.

Dans le troisième chapitre intitulé « *Pilgrimage*, roman musical », nous poursuivrons ce qui a déjà été dit sur la musique et *Pilgrimage* et esquisserai les traits d'un roman dit musical. Nous nous pencherons sur les cinq articles publiés sur la musique dans *Pilgrimage*, ceux de Cecilia Björkén-Nyberg, Arianne Burford, Francesca Frigerio et Thomas Fahy qui, même s'ils sont limités dans leur portée (puisque'ils ne concernent dans l'ensemble que le premier volume de *Pilgrimage*), offrent une base de travail solide. Ensuite, nous aborderons la référentialité musicale dans *Pilgrimage* en nous appuyant sur la division de S.P. Scher. La musique dans *Pilgrimage* opère à trois niveaux : elle est en effet évoquée sous la forme de « mise en mots » (« word music »), de « structures et techniques musicales » (« musical structures and techniques ») et de « musique verbale » (« verbal music »). C'est à ce dernier aspect que sera consacrée la dernière partie de ce chapitre qui s'inspire des cinq groupes de description musicale en littérature de H. H. Vuong. Il apparaîtra que ce que l'on rencontre dans *Pilgrimage*, ce sont : des descriptions d'œuvres musicales, réelles ou fictives, qui ne sont pas identifiées du tout ou qui ne le sont que de manière très floue, leur compositeur n'étant pas toujours indiqué ; des œuvres musicales qui existent bel et bien et qui sont clairement identifiées ; et des citations de textes de chansons, de chants, de lieder quelquefois complètes, quelquefois partielles, parfois même déformées, qui apparaissent dans le texte explicitement ou de manière allusive.

Le quatrième chapitre cernerait le rapport musico-littéraire en adoptant la méthode qui se concentre sur le texte littéraire où une performance musicale a lieu et non sur l'œuvre musicale elle-même. Le contexte culturel de la musique sera mis en relation avec la quête identitaire triple que mène Miriam : la quête d'une identité religieuse, nationale et féminine. Les trois volets de cette quête sont menés de front et se transforment en une quête spirituelle, tournée vers le centre de son être auquel Miriam accède grâce au pouvoir de la musique. Cette quête spirituelle de Miriam se prolonge par sa tentative de devenir écrivain.

La recherche d'une identité religieuse, nationale et féminine commence avec le départ de Miriam pour l'Allemagne. L'éloignement offre à Miriam la distance nécessaire pour comprendre son identité anglaise et comparer l'Angleterre à l'Allemagne. En outre, Miriam compare la façon dont les Anglais et les Allemands comprennent, écoutent et jouent la musique ainsi que les

sentiments que la musique éveille en elle dans chacun de ces pays. Même si la quête de l'identité nationale et religieuse est plus présente dans *Pointed Roofs*, nous ne nous arrêterons pas à ce premier volume et suivrai son développement tout au long de l'ensemble du roman et du pèlerinage de Miriam.

Au cours de son pèlerinage, Miriam tente de trouver la foi, d'établir une relation avec Dieu ; elle s'interroge sur la religion de sa famille, l'église anglicane, l'église allemande, le judaïsme, les Quaker et essaie de ne pas se perdre dans leurs prédications. Grâce à sa nature analytique, Miriam examine la religion imposée par la société où elle a grandi et c'est cette interrogation spirituelle, menée au sein et en dehors des prédications religieuses, qui l'amène à une analyse de la musique et à une compréhension plus profonde de la musique que celle qu'en avait sa famille où l'on ne pouvait qu'entendre de la musique de fond accompagnant les activités quotidiennes. Et alors qu'elle a analysé toutes les religions qu'elle a découvertes pendant son pèlerinage, c'est la musique qui lui permet de trouver « la lumière en elle »²⁹.

La quête d'une identité religieuse de Miriam est un processus de maturation spirituelle continu vers une identité religieuse libérée des religions organisées. Elle est fondée sur l'expérience et la découverte du Royaume des Cieux en soi accompagnées par une maturation musicale. La musique est pour Miriam une source d'expérience transcendante et méditative qui lui permet de découvrir l'essence de la religion. En outre, la musique a pour Miriam la capacité d'unir le passé, le présent et le futur tout en la transformant en une oreille, en lui faisant oublier son « moi pitoyable » (« wretched self »³⁰), ce que lui permet d'accéder au centre de son être où se trouve « la joie indépendante »³¹. Pour expliquer et justifier ce pouvoir de la musique que Miriam identifie, nous proposons de recourir au concept d'« intuition de l'univers » de Friedrich Schleiermacher, théologien allemand du XVIII^e siècle et au concept de « phénomène proto-religieux » de Mark Jennings.

L'examen de la quête d'une identité nationale de Miriam et sa relation à la musique commence par une analyse de la société anglaise au XIX^e siècle et sa perception de la musique. En nous appuyant sur l'ouvrage de J. Richards, *Imperialism and Music: Britain 1876-1953*, où il

²⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 153.

³⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

³¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 316.

stipule que l'identité nationale que la musique est censée représenter est composée de trois éléments, dont le protestantisme est l'élément indispensable, nous cernerons le rôle joué par les hymnes qui apparaissent dans le roman, dans la construction de l'identité nationale anglaise dans *Pilgrimage*.

Le sujet de l'identité féminine et de la musique sera abordé conjointement à travers l'analyse de la quête de la féminité de Miriam que proposent J. Radford, C. Watts et C. Björkén-Nyberg et l'approche féministe de la musicologie de M.J. Citron. Dans la société anglaise du XIX^e siècle, la musique occupait une grande place dans la vie d'une jeune fille mais son rôle était essentiellement décoratif et destiné à mettre en valeur la jeune fille. On jouait également pour divertir les spectateurs. Miriam est consciente de cela et évoque le malaise qu'elle ressentait quand elle était obligée de jouer devant n'importe qui, sans en avoir vraiment envie. Pour développer cela, nous nous appuyons sur l'ouvrage de Lawrence Karner, *Classical Music and Post-Modern Knowledge*, dans lequel il montre que la musique encourage l'auditeur à l'introspection. Cependant, quand l'auditeur tourne son regard vers l'intérieur, il ne trouve pas comment ce processus a été amorcé car il n'y a pas de rapport entre le signifiant et le signifié. Ce qu'il trouve est une énergie créative, ce à quoi, selon Kramer, les femmes n'ont pas accès. Selon lui, il n'existe pas d'écoute féminine car il n'existe pas d'expérience féminine qui puisse servir de base, puisque les femmes sont socialisées dans une culture masculine. Dans ses essais, Richardson décrit une culture masculine où les femmes se socialisent et créent. Selon elle, la création et le travail des femmes sont évalués dans un cadre construit par les hommes. Elle insiste sur la nécessité d'une expérience féminine pour pouvoir évaluer les œuvres féminines telle qu'elles sont, dans un contexte féminin. De son côté, Miriam essaie d'acquérir de l'expérience ; au cours de son pèlerinage, son écoute de la musique change, et son jeu également. Sa quête d'une identité féminine commence par une répudiation de la féminité « conventionnelle » et de la féminité comme mascarade et imitation. Elle se sent plus à l'aise en adoptant une position masculine. Cependant, sa quête intérieure continue en même temps que sa quête d'une identité féminine, qui est celle d'une identité féminine authentique ; tout au long de son pèlerinage, Miriam, qui tantôt répudie tantôt embrasse sa féminité, oscille entre les deux pôles, féminin et masculin avant de comprendre qu'il n'existe pas d'identité ultime qu'elle puisse construire, pas d'identité qu'elle puisse adopter. A chaque pas de son pèlerinage, Miriam essaie de trouver une identité féminine mais celle-ci change au fur et à mesure, et elle est toujours face

à une nouvelle quête. Ce qu'elle comprendra, c'est que ce n'est pas la destination qui compte mais le voyage vers une identité féminine, la (re)découverte d'une identité préexistante en soi, la « lumière intérieure au centre de son être ». Dans cette quête, la musique est un discours genré qui ouvre l'accès au « jardin », à la liberté, à la découverte de soi, de ce centre où aucune identité genrée n'a d'importance.

Le dernier chapitre aborde le rôle de la musique dans le projet artistique de Richardson. La musique dans *Pilgrimage* sert de modèle à la structure de la pensée et sert à mieux présenter la conscience de la protagoniste. Par ailleurs, Richardson a recours à la musique pour libérer le roman de sa forme et de son contenu traditionnels, exprimer sa défiance à l'égard du langage et de sa capacité à représenter la « réalité », mettre le lecteur dans une position collaborative et enfin, exposer sa conception du temps qui, selon elle, n'est qu'arbitrairement divisé en passé, présent et futur. Enfin, le rôle de la musique, plus exactement des morceaux de musique auxquels le roman fait référence, est d'accompagner la lecture et de faciliter ainsi la réception du texte en permettant au lecteur de voir la corrélation entre musique et texte.

L'objectif de cette thèse est de proposer une lecture de *Pilgrimage* à la lumière de la musique. En examinant le rôle de la musique et les liens qui unissent la musique et le roman, il s'agit de mettre au jour la richesse de cette relation, sans prétendre l'épuiser, de contribuer à mieux comprendre la complexité de ce roman ambitieux et d'ouvrir l'entreprise artistique de Richardson à des recherches futures.

Chapitre 1

Pilgrimage et les critiques

1. PILGRIMAGE ET LES CRITIQUES

1.1. Les études critiques de *Pilgrimage*

La majorité des critiques qui ont écrit sur *Pilgrimage* se sont concentrés sur sa technique narrative. Beresford, le premier, dans son introduction à *Pointed Roofs* en 1915, se pencha sur la méthode de Richardson. Il applaudit la conception du roman de Richardson, sa vision innovante de la nature humaine qui crée un lien entre elle-même et ce qu'elle écrit³². Plus tard, en 1929, il décrivit Richardson comme une ultra-réaliste et décréta : « the realistic method can go no further »³³. Le « réalisme » de Richardson et son rôle de médiatrice dans la période transitoire vers le modernisme ont été remarqués par plusieurs critiques, tel Bryher qui, dans son article sur *Dawn's Left Hand*, écrit : « the best history yet written of the slow progress from the Victorian period to the modern age »³⁴. Pour Virginia Woolf, Richardson a réussi à se libérer des conventions du réalisme d'antan³⁵. Dans son article sur les trois premiers volumes de *Pilgrimage*, May Sinclair voit en Richardson le premier écrivain qui s'approche vraiment de la réalité. Selon elle, ce que l'on appelle traditionnellement méthode objective est un procédé qui consiste à rapporter les pensées, une méthode de l'après-coup (« after-thought »³⁶), alors que ce que Richardson propose est différent : elle rapporte les pensées de sa protagoniste directement, accédant ainsi à la réalité :

The first-hand, intimate and intense reality of the happening is in Miriam's mind, and by representing it thus and not otherwise Miss Richardson seizes reality alive. The intense rapidity of the seizure defies you to distinguish between what is objective and what is subjective either in the reality presented or the art that presents.³⁷

En outre, Sinclair remarque que Richardson utilise les sens, l'ouïe, l'odorat et la vue en particulier. C'est une manière pure, intense et joyeuse d'écrire. Si d'autres critiques ont été

³² J.D. BERESFORD, « Introduction », *Pointed Roofs*, London : Duckworth, 1915, p. v-viii.

³³ J.D. BERESFORD, « Experiment in the Novel », *Tradition and Experiment in Present-Day Literature*, London : Oxford University Press, 1929, p. 23-53.

³⁴ W.B. [BRYHER], « Dawn's Left Hand », *Close Up* 8, décembre 1931, p. 337-38.

³⁵ V. WOOLF, « The Tunnel », *Times Literary Supplement*, 13 février 1919, p. 81.

³⁶ M. SINCLAIR, « The Novels of Dorothy Richardson », *The Gender of Modernism : A Critical Anthology*, Bonnie Kime Scott (ed.), Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 446.

³⁷ M. SINCLAIR, « The Novels of Dorothy Richardson », *The Gender of Modernism : A Critical Anthology*, p. 446.

rebutés par les descriptions détaillées, Sinclair, elle, les trouve pleine de vie. Cette extrême concentration sur les choses vues ou ressenties est ce qui rend le roman intense, selon elle. Cependant, contrairement à certains critiques qui, comme Katherine Mansfield, estiment que le roman ressemble à son auteur comme si c'était un simple exercice que Richardson avait imposé à son cerveau (« just for the joy of realizing again how brilliant a machine it is »³⁸), Sinclair pense que Richardson n'inclut pas les descriptions qui ne sont pas significatives : « Miss Richardson disdains every stroke that does not tell. Her novels are novels of extraordinary compression and of an extenuation more extraordinary still »³⁹.

Depuis le premier emploi du terme « stream of consciousness » par Sinclair, la plupart des critiques analysent le courant de conscience de Richardson comme une méthode narrative. Certains ont décrit ce courant de conscience comme un flot chaotique (« [a] turgid, chaotically eddying stream »⁴⁰). D'autres le caractérisent comme une méthode narrative qui permet à l'auteur de capter la conscience : « [a] narrative method by which the author attempts to give a direct quotation of the mind – not merely of the language area but of the whole consciousness »⁴¹. Leon Edel identifie Richardson comme un écrivain-clé en ce qui concerne le développement de la technique narrative⁴² et Conrad Aiken reconnaît ce que les écrivains modernistes lui doivent en termes de technique et de ton (« debt in technique and tone »⁴³).

Dans les années soixante-dix et quatre-vingts, la technique de Richardson ainsi que son œuvre entière seront analysées dans un contexte féministe. Dès le début, le féminisme de *Pilgrimage* fut au centre des analyses. Dans *The Nation*, en octobre 1917, un article salue les qualités de la perception féminine qu'il met en avant. Le roman *Honeycomb* est décrit comme : « infinitely more subtle, contradictory, variegated, deceptive than men understand » et Richardson comme un écrivain qui a réussi à produire « an instrument by which the feminine method of apprehending life reveals itself in unerring divination »⁴⁴. Randolph Bourne se demande si « so

³⁸ K. MANSFIELD, « Three Women Novelists », *The Gender of Modernism : A Critical Anthology*, p. 309.

³⁹ M. SINCLAIR. « The Novels of Dorothy Richardson », *The Gender of Modernism : A Critical Anthology*, p. 445.

⁴⁰ J.C. METCALF, « An Interior Monologue », *Virginia Quarterly Review* 15, printemps 1939, p. 292-94.

⁴¹ L.E. BOWLING, « What is the Stream of Consciousness Technique », *PMLA* 65, juin 1950, p. 333-45.

⁴² L. EDEL, *The Modern Psychological Novel*, New York : Grosset and Dunlap, 1964, p. 154-61.

⁴³ C. AIKEN, « Dorothy Richardson Pieces out the Stream of Consciousness Novel », *Saturday Review of Literature*, New York, 4, 5 mai 1928, p. 841.

⁴⁴ « Lucky Conjecture », *Nation* 22, London, le 24 novembre 1917, p. 280.

completely feminine a novel as *Pilgrimage* has ever been written? »⁴⁵. La célèbre remarque de Woolf qui dit que Richardson utilise une phrase psychologique de genre féminin et qu'elle n'a pas peur de ce qu'elle trouve dans la psychologie du genre féminin⁴⁶ (« [Dorothy Richardson] developed and applied to her own uses, a sentence which we might call the psychological sentence of the feminine gender. It is of a more elastic fibre than the old, capable of stretching to the extreme, of suspending the frailest particles, of enveloping the vaguest shapes »⁴⁷) contribue grandement à la lecture féministe de *Pilgrimage*. En 1935, A.R. Scott-James remarque que ce qui différencie Richardson, c'est sa féminité : elle ne représente pas la féminité, elle l'incarne⁴⁸. Néanmoins, c'est son féminisme qui, selon certains critiques, l'a rendue impopulaire⁴⁹. Ainsi, Babette Deutsch pense que Richardson a créé : « the history of a woman's mind ... so intimate so penetrating that, were it not for the testimony of a few men ... one might suspect that only a woman could appreciate her performance »⁵⁰. Le premier ouvrage de critique féministe est celui de Gillian Hanscombe *The Art of Life: Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness*, publié en 1982. La trame principale de son ouvrage porte sur la conscience divisée de Miriam, une femme au tournant du siècle, partagée entre son corps féminin, son intuition, ses émotions, sa féminité, qu'elle trouve difficile à appréhender et à embrasser, et le raisonnement masculin. Ellen Friedman⁵¹ reconnaît en Richardson comme la première représentante de la prose féminine. Gillian Hanscombe, dans un article de 1989, analyse l'effort que fournit Richardson pour rejeter le roman qui, dans sa facture traditionnelle, est construit par les hommes. Lynette Felber, quant à elle, lit *Pilgrimage* comme une « écriture féminine », ou quelque chose entre le « roman-fleuve » et « l'écriture féminine » : « Richardson exploits the formal and the narrative characteristics of the *roman-fleuve* – its scope, its propensity for narrative gaps, its reiterative and indirect narrative, and its evasion of beginnings and endings to

⁴⁵ R. BOURNE, « An Imagist Novel », *Dial* 64, le 9 mai 1918, p. 451-52.

⁴⁶ V. WOOLF, « The Tunnel », *Times Literary Supplement*, 13 février 1919.

⁴⁷ V. WOOLF, « Romance and the Heart », *Nation and Athenaeum*, 19 mai 1923, p. 229, dans *Virginia Woolf : Women and Writing*, Michele Barrett (ed.), New York and London : Harcourt Brace Jovanovich, 1979, p. 191-92.

⁴⁸ A.R. SCOTT-JAMES, « New Literature : Quintessential Feminism », *London Mercury* 33, décembre 1935, p. 201-203.

⁴⁹ Conrad Aiken écrit que son choix de présenter la psychologie d'une femme est l'une des raisons pour lesquelles Richardson ne devint pas célèbre. Conrad Aiken, « Dorothy Richardson Pieces Out the Stream of Consciousness of her Pilgrim, Miriam Henderson », *New York Post*, 12 mai 1928, p. 9. Un article dans *The Spectator* de 1923 qui vise Proust, Joyce et Richardson dit que son défaut est son penchant pour le féminisme (« her twist towards feminism »), « Proust, Joyce and Miss Richardson », *The Spectator* 130, 30 juin 1923, p. 1084-85.

⁵⁰ B. DEUTSCH, « Adventure in Awareness », *Nation* 148, New York, 18 février 1939, p. 210.

⁵¹ E.G. FRIEDMAN, « 'Utterly Other discourse' : The Anticanon of Experimental Women Writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose », *Modern Fiction Studies* 34, automne 1988, p. 353-70.

create an *écriture féminine* »⁵². Jean Radford dans son analyse féministe de *Pilgrimage* identifie aussi dans le roman l'exigence d'un lecteur collaboratif. Elle retrace les liens entre *Pilgrimage* et le *Pilgrim's Progress* de Bunyan analysant *Pilgrimage* comme un roman qui a pour objectif une quête spirituelle autant qu'une quête d'une féminité originelle. Elle analyse la vie de Miriam à Londres, la spécificité de la ville et son rôle dans la construction de l'identité féminine de la protagoniste. En s'appuyant sur Freud and Kristeva, elle se penche sur les liens qui unissent Miriam aux autres protagonistes, tels que ses parents, Michael, Hypo, Amabel et identifie *Pilgrimage* comme un précurseur de l'écriture féminine. La critique féministe de Carol Watts est également très importante et inaugure une nouvelle forme de recherche sur *Pilgrimage* et adopte une approche interartielle. A partir du rôle du film et du cinéma dans *Pilgrimage*, Watts étudie le contexte historique de *Pilgrimage*, la signification du voyage en Allemagne dans l'ensemble de *Pointe Roofs*, la modernité de ce roman, et se concentre sur le rôle de la mémoire. Elle inclut aussi la vie londonienne et sa signification pour une femme en quête de liberté. *The Pilgrimage of Dorothy Richardson* de Joanne Winning examine le roman comme un exemple de littérature lesbienne. Winning analyse les désirs lesbiens cachés dans *Pilgrimage* et lit le roman comme un exemple de littérature lesbienne moderne en essayant de définir un mouvement artistique appelé « lesbian modernity »⁵³. Elle retrouve dans *Pilgrimage* un sous-texte qui est bien construit, mais aussi caché et qui parle du désir d'un amour homoérotique. Elle analyse la pratique textuelle de Richardson comme consistant à construire un sous-texte ; Richardson étant incapable de donner une voix à son expérience, de la nommer, elle choisit le silence qui, selon Winning, voile et dévoile simultanément les expériences lesbiennes et le codage du texte.

La personnalité de Miriam, la protagoniste, et sa conscience, par l'intermédiaire de laquelle nous faisons la connaissance des autres personnages, ont également attiré l'attention. La conscience de Miriam a été décrite comme morbide (« morbid »⁵⁴), son imagination comme malade (« sick »⁵⁵). Miriam a aussi été qualifiée de « self-conscious »⁵⁶, d'égoïste pleine de

⁵² L. FELBER, *Gender and Genre in Novels without End : The British 'Roman-Fleuve'*, Gainesville : University Press of Florida, 1995, p. 1-27. Felber parle également du féminisme de *Pilgrimage* dans un autre article où elle écrit : « Creating a text which is both discursively and dramatically feminine, Richardson's self-consciously and deliberately places her writing within such a tradition although she refuses to acknowledge herself a feminist ». « A Manifesto for Feminine Modernism : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », dans *Reading Modernism : New Directions in Feminist Criticism*, Lisa Rado (eds.), New York and London : Garland, 1994, p. 23-39.

⁵³ J. WINNING, *The Pilgrimage of Dorothy Richardson*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2000, p. 3.

⁵⁴ « According to Miriam », *Saturday Review* 124, London, 24 novembre 1917, p. 422.

⁵⁵ « An Original Book », *Saturday Review Literary Supplement* 120, London, 16 octobre 1915, p. viii.

préjugés⁵⁷, encline à la généralisation et l'exagération et dépourvue de charme⁵⁸. Cependant, dans le même temps, Miriam a été décrite comme bien réelle, vivante et comme dotée d'une capacité de perception extraordinaire ; Miriam est la nouvelle femme, la femme moderne, la femme qui travaille et gagne sa vie seule⁵⁹.

Or, *Pilgrimage* a été lu comme un *Bildungsroman*⁶⁰ et comme une autobiographie. Avrom Fleishman, dans son article « *Pilgrimage* : The Eternal Authobiographical Moment », note :

Dorothy Richardson is the custodian of the figures of autobiography – Edenic childhood and its loss, aimless wandering and hellish torment, vision and conversion, if not return to origins... the figures of autobiography come to mark not singular and decisive stages but repetitive patterns of living, for she undergoes and describes them over and over in her more than two thousand pages.⁶¹

Gregory Horace est allé jusqu'à dire que l'innovation de *Pilgrimage* consiste à créer une nouvelle forme d'autobiographie (« in finding a new way to write an autobiography »⁶²). Cependant, Richardson n'a jamais considéré *Pilgrimage* comme étant son autobiographie,

⁵⁶ « According to Miriam », *Saturday Review* 124, London, 24 novembre 1917, p. 422.

⁵⁷ Différents critiques ont abordé le sujet des préjugés de Miriam Henderson. En général, les articles examinent l'attitude de Miriam envers les Juifs à partir de sa relation avec le juif Michael Shatov mais se réfèrent aussi au discours rasiste qu'elle emploie et qui sépare le caractère allemand du caractère anglais et classe également les Américains et même les catholiques et les quakers d'après leur apparence et leur caractère. Voir sur ce sujet : « Maren Linett, "The Wrong Material" : Gender and Jewishness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », *Journal of Modern Literature* Vol. 23, n°2, hiver 1999/2000, p. 191-208; Maren Tova Linett, *Modernism, Feminism, and Jewishness*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007; Eva Tucker, « Why Won't Miriam Henderson Marry Michael Shatov? », *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies* 4, 2011.

⁵⁸ Conrad Aiken lui reproche le manque de charme de sa protagoniste dans « Dorothy Richardson Pieces Out the Stream of Consciousness of her Pilgrim, Miriam Henderson », *New York Post*, 12 mai 1928, p. 9. Virginia Woolf célèbre la technique de Richardson mais elle trouve la gamme d'émotions de Miriam Henderson trop étroite : « Her pain... is a very little pain », dans « Romance and the Heart », *Nation and Athanaeum*, 19 mai 1923, p. 229.

⁵⁹ A. H.W. écrit : « [...] It is the pilgrimage of the New Woman into a whole series of new worlds », « From the New Books : Joyous Adventure », *The Manchester Evening News*, 22 octobre 1938, p. 8. Anita Levy situe Miriam dans le contexte socio-culturel de la fin du XIX^e et du début de XX^e siècle surtout par rapport au marché du travail des femmes, dans « Gendered Labor, the Woman Writer and Dorothy Richardson », *Novel : A Forum of Fiction* 25, automne 1991, p. 50-70.

⁶⁰ E.K. LABOVITZ, *The Myth of the Heroine : The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, New York : Peter Lang, 1988.

⁶¹ F. AVROM, « *Pilgrimage* : The Eternal Autobiographical Moment », *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 1983, p. 428-53.

⁶² G. HORACE, *Dorothy Richardson : An Adventure in Self-Discovery*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 1967. Par ailleurs, J.C. Metcalf décrit *Pilgrimage* comme un « exemple d'autobiographie spirituelle », dans « An Interior Monologue », *Virginia Quarterly Review* 15, printemps 1939, p. 292-94.

malgré son caractère autobiographique. Gloria From, dans sa biographie de Richardson, expose la trame autobiographique du roman tout en retraçant les changements temporels de certains événements. Elle découvre également des liens entre d'une part, les événements de la vie de Richardson et son état d'esprit au moment de l'écriture du roman et d'autre part, l'état d'esprit de la protagoniste et les événements dans le roman qui portent sur une période antérieure. Le guide destiné aux lecteurs de *Pilgrimage*, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, situe dans le temps, avec des dates précises (quand c'est possible), les événements du roman par rapport aux événements de la vie de Richardson et observe certains décalages. Ainsi apparaît l'importance du temps et de la mémoire dans *Pilgrimage*.

Shiv Kumar compare Richardson à Bergson dans son article « Dorothy Richardson & Bergson'[s] 'Mémoire par excellence' ». Selon lui, Richardson part à la recherche du temps perdu d'une manière bergsonienne mais, à la différence de Bergson (et de Proust), on ne retrouve pas chez Richardson de distinction entre mémoire volontaire et mémoire involontaire⁶³. Kumar retrouve l'opposition entre « being » et « becoming » dans *Pilgrimage*, une opposition que Shirley Rose développe davantage en mettant en avant l'idée de Richardson selon laquelle la conscience n'est pas un courant, mais un noyau (« a central core, a luminous point »⁶⁴). Selon Rose, Richardson a rejeté le flux bergsonien et la notion d'évolution car tous deux mènent vers un point final, ce qui n'est pas le cas dans *Pilgrimage* qui prend une forme circulaire où le devenir (« becoming ») en tant que processus dépend de l'être (« being »⁶⁵). Rose remarque aussi la richesse du roman, de ses images et de ses symboles, en particulier, la lumière⁶⁶. Presque dix ans avant, Caesar Blake publie son ouvrage sur *Pilgrimage* où il analyse le mysticisme du roman, les descriptions métaphoriques des pensées de Miriam et la signification de la lumière

⁶³ S.K. KUMAR, « Dorothy Richardson & Bergson'[s] 'Mémoire par excellence' », *Notes and Queries*, n.s., 6, janvier 1959, p. 14-19. Dans « Dorothy Richardson and the Dilemma of 'Being versus Becoming' », *Modern Languages Notes* 74, juin 1959, p. 494-501, Kumar explore plus avant l'influence de Bergson sur Richardson, même si elle ne se considérait pas comme bergsonienne, et cerne les concepts de « being » and « becoming ».

⁶⁴ D. RICHARDSON, dans Diane F. Gillespie, « Dorothy Richardson (1873-1957) », *The Gender of Modernism A Critical Anthology*, Bonnie Kime Scott (ed.), Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 397.

⁶⁵ En 1999 Elisabeth Bronfen a publié son ouvrage (*Dorothy Richardson's Art of Memory : Space, Identity, Text*, Manchester University Press) sur la mémoire et le temps dans *Pilgrimage* où elle lie le temps à l'espace, l'identité et le récit et cerne davantage le concept de temps dans *Pilgrimage*.

⁶⁶ Dans sa biographie de Richardson, S.F. Thomas met également l'accent sur l'imagerie et le symbolisme présents dans le voyage mystique de Miriam, en particulier, sur la lumière, *Dorothy Richardson, English Authors Series* 187, Boston : Twayne, 1976.

parmi les autres symboles. Cependant, le mysticisme dans *Pilgrimage* est un sujet négligé même s'il a été identifié par d'autres critiques⁶⁷.

Un autre aspect mis en avant dans le deuxième article publié sur le premier roman de l'auteur, *Pointed Roofs*, est l'aspect pictural. H.G. Wells, en effet, compare Richardson à un impressionniste qui ne voudrait en aucun cas présenter la vie différemment de ce qu'elle est⁶⁸. D'autres ont suivi. Par exemple, en 1918, Babette Deutsch publie « Imagism in Fiction » où elle remarque ceci : « Miss Richardson's work has obviously the emphasized qualities of imagism : clarity, precision, the intense subjectivity of impressionism allied with the objectivity of the realist »⁶⁹. Le critique de *The Tunnel* dans *The Nation* en 1919 écrit que Richardson : « conveys impressionistically the full stream of feminine 'feeling' about people and life »⁷⁰. En 1925, Abel Chevalley publie son ouvrage *The Modern English Novel* où il exprime son admiration devant l'originalité de la forme du roman qu'il juge au diapason des autres arts : « most closely related to the forms of painting, music and sculpture that are being developed by her generation »⁷¹. John Cowper Powys y retrouve « les valeurs tactiles du clair-obscur de Rembrandt »⁷². Carol Watts nomme le jeu de lumière dans *Pilgrimage* « impressionnisme kaléidoscopique » (« kaleidoscopic impressionism »⁷³). Cependant, à part ces références, un article de Frigerio⁷⁴ qui touche le pictural et la musique dans le premier volume *Pointed Roofs* et un article d'Ivana Trajanoska⁷⁵ sur le pictural dans le premier volume également, il n'existe pas d'étude du pictural

⁶⁷ Par exemple J. C. Powys offre une lecture presque mystique de *Pilgrimage* et glorifie Richardson en se référant à son mysticisme, *Dorothy M. Richardson*, London : Joiner and Steele, 1931. Pour Caesar R. Blake, *Pilgrimage* est un roman mystique et c'est le mysticisme qui lui donne de l'unité, *Dorothy Richardson*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1960.

⁶⁸ H.G. WELLS, « Introduction », *Nocturne by Frank Swinnerton*, New York : Doran, 1917, p. xi.

⁶⁹ B. DEUTSCH, « Imagism in Fiction », *The Nation* 106, 1 juin 1918, p. 656.

⁷⁰ « The Tunnel », *Nation*, London, 8 March 1919, p. 682.

⁷¹ A. CHEVALLEY, *The Modernist English Novel*, trans. Ben Ray Redman, New York : Knopf, 1925.

⁷² J.C. POWYS, *Dorothy M. Richardson*, introduction à Dorothy Richardson, *Toits pointus*, Paris : Mercure de France, 1965, p.19.

⁷³ C. WATTS, *Dorothy Richardson*, Plymouth : Northcote House, 1995, p. 36.

⁷⁴ F. FRIGERIO, « Playing the Body/the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music », 2009.

<http://wordmusicstudies.org/forum-2009/forum-2009-frigerio.htm>

⁷⁵ I. TRAJANOSKA, « Word and Image in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* : Pictorialism and Gender Identity in *Pointed Roofs* », Conference Proceedings of The First International Conference on English Studies, English Studies and Anglophone Literatures Today (ELALT), Novi Sad, 19 March 2011.

http://www.academia.edu/1894547/WORD_AND_IMAGE_IN_DOROTHY_RICHARDSONS_PILGRIMAGE_PICTORIALISM_AND_GENDER_IDENTITY_IN_POINTED_ROOFS

dans *Pilgrimage* en entier, c'est-à-dire des exemples d'arts visuels dans le roman, de leur rôle et de leur signification.

Récemment, certains articles ont mis en lumière le rôle de la musique dans *Pilgrimage*. Cette petite dizaine d'articles pointe la nécessité d'analyser cet aspect peu exploré du roman, comme nous allons le voir dans la synthèse détaillée qui suit.

1.2. Le roman moderniste et la musique

Les romans de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui ne suivent plus les règles de la narration objective et réaliste mais qui s'intéressent plutôt à l'intériorité, constituent le corpus principal des recherches musico-littéraires.

Les romanciers britanniques modernistes ont, dans leurs écrits, mis à mal les grandes certitudes, déjà bien égratignées par leurs prédécesseurs, concernant la divinité et la foi chrétienne, la connaissance, le matérialisme et l'histoire ; ils s'en sont essentiellement pris aux récits réalistes, qui étaient plus ou moins la base principale du roman au XIX^e siècle. Ils se sont attaqués aux hypothèses fondatrices du roman, à savoir que le monde et les choses sont connaissables et que la langue est un instrument révélateur. Fidèles au nouveau scepticisme et à ses hésitations, ils ont essayé de construire de nouvelles voies. Dans le roman moderniste, la réalité n'existe plus que comme perception, d'où l'introduction d'un narrateur impressionniste, imparfait, peu fiable qui se substitue à la voix narrative autoritaire du XIX^e siècle. « Look within », lance Virginia Woolf dans « Modern Fiction ».⁷⁶ La réalité et sa vérité sont désormais à chercher à l'intérieur d'une conscience. Le réel est alors principalement réfracté et réfléchi par la conscience que le roman représente. Le roman moderniste désolidarise le moi du monde, abandonne l'action et sacrifie les péripéties de l'intrigue romanesque au profit d'une vision introspective. Le langage passe au premier plan et favorise les jeux de la conscience. L'objectif du roman moderniste est de saisir la subjectivité en créant une unité qui n'est plus constituée par l'intrigue mais par la représentation de la vie psychique et des instants de vie.

⁷⁶ V. WOOLF, « Modern Fiction », *Collected Essays*, vol. 2, Leonard Woolf (ed.), London : the Hogarth Press, 1972, p. 106.

Le 28 novembre 1928, Woolf écrit alors qu'elle compose *The Waves* : « I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity : to give the moment whole ; whatever it includes. [...] The poets succeeding by simplifying : practically everything is left out. I want to put practically everything in: yet to saturate »⁷⁷.

Dans ces nouvelles tendances du roman moderniste, les critiques ont identifié un phénomène de poétisation du récit qui s'accompagne d'une « intrusion de la musique dans le roman »⁷⁸. Egri dans son article de 1981, « On the historic and esthetic relationship of fiction, music and poetry », constate ceci: « In the second half of the century, when the realistic novel was replaced by Naturalist fiction (Zola) and the lyrical refined artistic novel of introverted Impressionism and psychological analysis (Proust), the importance of music increased »⁷⁹.

Ainsi, la transformation de la nature et de la structure du roman moderne est liée à son désir de cerner le phénomène musical. Le roman moderne, avec son orientation vers le langage et la subjectivité, utilise la musique pour fouiller et décrire l'âme. La musique est aussi perçue comme une métaphore des mouvements intérieurs de l'âme. En outre, elle représente le modèle à suivre pour créer une prose libre, dégagée de toute contrainte mais également exacte et rigoureuse, comme l'est la poésie. Elle offre un modèle structurel pour des recherches formalistes et sert à interroger la référentialité et la division sémiotique entre signifiant et signifié⁸⁰. La musique fournit un espace de liberté où il est possible d'inclure différents états psychiques.

Comme cela a été suggéré plus haut, Richardson a été comparée à des écrivains contemporains pour qui la musique joue également un rôle important. Parmi eux, Proust, Joyce et Woolf.

La musique et son rôle dans *A la recherche du temps perdu* ont été abordés de plusieurs manières. La critique a montré que la musique a influencé la structure du roman (et l'organisation du livre), a lu la musique comme métaphore et comparé le roman à des œuvres

⁷⁷ V. WOOLF, *A Writer's Diary*, Leonard Woolf (ed.), London : The Hogarth Press, 1953, cité dans Randhir Pratap Singh, *Novels of Virginia Woolf*, New Delhi : Surup&Suns, 2004, p. 73.

⁷⁸ A. COEUROY, *Musique et Littérature*, Librairie Bloud & Gray, 1923, cité dans Vuong, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 23.

⁷⁹ P. EGRI, « On the historic and esthetic relationship of fiction, music and poetry », dans *Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (à Innsbruck), 1981, p. 230.

⁸⁰ H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 2003, p. 20-27.

musicales. Elle a également montré que la musique, dans *A la recherche du temps perdu* active la mémoire et aide à retrouver le temps perdu. Révélatrice, la musique est liée à l'activité psychique et aide à mieux se connaître. L'épanouissement de l'amour de Swann pour Odette est ainsi lié à la Sonate de Vinteuil et à la petite phrase. A chaque écoute de cette musique, son amour change et évolue de même que son rapport à la musique.

Dans son ouvrage *Proust musicien*, Jean-Jacques Nattiez fournit un petit sommaire de ce qui a été écrit sur la musique et *A la recherche du temps perdu*. Il fait référence à de Lauris qui compare le roman à une symphonie ; Matore et Mecz y reconnaissent le leitmotiv de Wagner et Milly y trouve des anagrammes comparables au leitmotiv. Ce qui a attiré l'attention des critiques et du public, ce sont à la fois l'origine, l'inspiration, les sources et les modèles musicaux de la petite phrase musicale, de la Sonate et du Septour de Vinteuil. De nombreuses interprétations ont été avancées, plusieurs modèles musicaux ont été proposés pour la Sonate et le Septour, comme la Sonate n°1 pour violon et piano, opus 75 de Saint-Saëns, l'enchantement du vendredi Saint dans *Parsifal* de Wagner, la Sonate FWV 8 en la majeur de César Franck, le Prélude de *Lohengrin* de Wagner, la Ballade opus 19 pour piano et orchestre de Fauré ou encore la conclusion de la sonate pour piano n°32 de Beethoven. Nattiez conclut cependant que les réponses à cette devinette sur l'origine de la musique imaginaire dans le roman n'ont pas de fin ; Proust a été inspiré par plusieurs œuvres et les descriptions techniques de la petite phrase à la disposition du lecteur étant rares, les possibilités d'interprétation sont infinies. Nattiez propose de regarder au-delà de la petite phrase et de son origine, qui ne contribuent pas à mieux comprendre le roman ; il a tenté de nous faire percevoir un Proust 'musicien' malgré son manque d'éducation musicale théorique et de faire des analyses textuelles des occurrences de la musique dans *A la recherche du temps perdu*. Tout comme Hoa Hoi Vuong, dans son œuvre sur les 'musiques de roman' qui porte sur les romans de Proust, Mann, et Joyce :

Il faut affirmer que Proust invente une nouvelle façon de dire la musique, qu'il s'efforce de restituer son être inintelligible: ses parts d'ombre et d'oubli, mais aussi, et dans le même mouvement, l'éclat de son être ; sa liquidité et son évanescence, mais également sa dureté, sa pérennité et son évidence, ce qui sourd d'entre les notes du clavier et qui ne se laisse pas réduire à des notations abstraites, ce qui reste énigmatique non seulement pour ceux qui l'entourent et qui n'écoutent pas la même musique, mais pour

l'auditeur lui-même. C'est pourquoi il nous semble que la critique qui s'emploierait systématiquement à revenir à des modèles présumés perd justement le sens profond de la description musicale chez Proust : elle méconnaît l'extraordinaire liberté d'invention, la cohérence et l'autonomie de sa musique fictive.⁸¹

Savoir s'il est possible à une musique de roman d'acquiescer une autonomie ultime, est sujet à caution. Cependant, la musique représente un idéal esthétique et un rébus sur la signification de l'art. Proust a été influencé par la philosophie schopenhauerienne, ce qui jouera un rôle important dans l'interprétation de la signification de la musique dans le roman. Le narrateur qualifiant la petite phrase de *sine materia*, la musique dans *la recherche* peut être lue comme un désir d'éternité, de vouloir-vivre, de quelque chose qui précède le temps et l'espace. C'est la raison pour laquelle, selon Hoa Hoi Vuong, Proust a choisi une musique fictive sans référence précise⁸².

En ce qui concerne James Joyce, son amour et son appréciation de la musique, ses compétences musicales et vocales ainsi que sa connaissance de la musique ont profondément influencé son écriture. Le compositeur Otto Luening décrit comment James Joyce a lié la musique aux mots :

At that time I was just beginning to be interested in acoustic relationships, the relationship of a fundamental tone to its other partials. This too interested Joyce a great deal, particularly when I pointed out that the third partial of the note C was G and the fifth partial was E and that I saw no reason why polytonal passages in which the music was played in C major, G major, and E major at the same time were not only logical but were rooted in natural relationships in the harmonic series. Joyce's actual experience with music was so different from his intellectualizing about counterpoint that he seemed to be two people. He had heard Hans Zimmermann, a student of mine and later director of the Zurich Opera, conduct a chamber orchestra for which I had arranged and performed a suite of Gluck's music, including the famous flute solo « Dance of the Departed Spirits » from Gluck's Orfeo et Euridice. Afterwards, Joyce said that he considered this solo to be the greatest piece of music ever written. He began going

⁸¹ H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 403.

⁸² H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 133-157.

through the piece, note by note and phrase by phrase, literally transposing it first into word inflections and then into verbal images. At the end of this evening with Joyce I had learned more about the relationship of language to music than ever before or since. Joyce enjoyed giving literary interpretations of the contrapuntal techniques in music. This turned into a kind of intellectual exercise in which he professed to use the devices for his own purposes in his own medium. On June 18, 1919, he walked with George Borach around the Zurich See justifying his writing of « Sirens ». He said, « I finished the 'Sirens' chapter during the last three days—a big job. I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: piano, forte, rallentando, and so on. A quintet occurs in it too as in the « Meistersinger », my favorite Wagnerian opera. Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven't cared for music any more. I, the great friend of music, can no longer listen to it. I see through all the tricks and can't enjoy it anymore ».⁸³

La musique joue un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre de Joyce. Elle change, évolue et à la fin devient partie intégrante de la narration. Dans les poèmes de *Chamber Music*, dans *Exiles*, *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses*, *Finnegans Wake*, le rôle que Joyce accorde à la musique devient de plus en plus exigeant, de plus en plus subtile, et les allusions musicales, les références musicales, les chansons deviennent de plus en plus fréquentes. Beaucoup de chercheurs ont essayé de retracer les allusions musicales tissées dans les pages de l'œuvre de Joyce. La plupart des études prennent en compte *Ulysses*. Zack R. Bowen, dans son ouvrage *Musical Allusions in the Works of James Joyce*⁸⁴, fait un bref parcours des critiques sur la musique dans l'œuvre de Joyce et sur sa signification. Il identifie les chercheurs-musiciens qui, comme Terrence White, étudient les qualités tonales de *Ulysses* ou qui, comme Luigi Dallapiccola comparent différents mots et sons dans l'épisode Circé à une échelle musicale, ou enfin ceux qui, comme Martin Ross ne lisent pas *Ulysses* comme un roman mais comme une composition musicale. Father Robert Boyle and Frederick Sternfield⁸⁵ parlent de la technique musicale de la narration de Joyce. Boyle compare la structure d'*Ulysses* à celle de la

⁸³ O. LUENING, *The Odyssey of an American Composer*, New York : Charles Scribner's Sons, 1980. <http://www.james-joyce-music.com/joyceandmusic.html>

⁸⁴ Z. R. BOWEN, *Musical Allusions in the Work of James Joyce*, New York : State University of New York Press, 1974.

⁸⁵ Fr. R. BOYLE, « Penelope », *James Joyce's Ulysses : Critical Essays*, Clive Hart and David Hayman (eds.), Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974, p. 407-435.

sonate. L'épisode des Sirènes dans *Ulysses* a également donné lieu à de nombreuses interprétations musicales.

Un autre aspect de la recherche sur le rôle de la musique dans l'œuvre de Joyce a consisté à retrouver les références aux chansons et chants irlandais et élisabéthains ainsi qu'à d'autres compositions musicales telles que *Don Giovanni*, et à analyser leur rôle. Dans *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, Bowen fait une annotation des allusions musicales dans les œuvres complètes de Joyce et étudie également la manière dont la musique a été utilisée dans la construction des personnages, la structure, les thèmes et le style de l'œuvre de Joyce. Les manœuvres textuelles de Joyce, les mots-valises, les références intertextuelles, les jeux de mots, les passages métatextuels ont été étudiés par beaucoup de critiques et reliés à la musique dans son œuvre : le *Ulysse Gramophone – Deux mots pour Joyce*⁸⁶ de Jacques Derrida en offre un bon exemple. Hoa Lui Vuong, dans son étude de la musique dans le roman moderne, identifie la musique comme ayant servi de modèle à la déconstruction du langage que Joyce pratique. Dorothy Richardson a elle aussi écrit un article sur *Finnegans Wake* paru dans *Life and Letters* en 1932. Selon elle, le roman se rapproche de la poésie. Elle semble ravie par le procédé de Joyce, par son pouvoir de laisser une empreinte sur chaque mot, par sa technique qui impose un défi aux lecteurs et les invite à une aventure. Consciente de la valeur musicale de l'œuvre, elle pose la question clé : « Are we to listen to *Finnegans Wake* ? »⁸⁷.

Pour sa part, Virginia Woolf a été également fortement inspirée par la musique. Dans sa correspondance, elle écrit : « [...] I always think of my books as music before I write them »⁸⁸. C'est une phrase qui révèle à quel point son esthétique est influencée par la musique. Son style littéraire s'est construit sur la synergie de la littérature et de la musique, et Woolf représente une des figures clés de la musicalisation du roman. Dans une lettre à Vita Sackville West, Woolf remarque : « Style is a simple matter ; it is all rhythm. Once you get that, you can't use the wrong words »⁸⁹. *The String Quartet*, *The Voyage Out*, *The Waves* sont considérés comme les œuvres les plus importants pour les recherches musico-littéraires de son œuvre. Les ouvrages et les

⁸⁶ J. DERRIDA, *Ulysse Gramophone – Deux mots pour Joyce*, Paris : Galilée, 1987.

⁸⁷ D. RICHARDSON, citée dans *The Gender of Modernism : A Critical Anthology*, p. 428.

⁸⁸ V. WOOLF, citée dans « Beyond the Boundaries of Language : Music in Virginia Woolf's "The String Quartet" », *Journal of the Short Story in English*, Christine Reynier (dir.), n°50, printemps 2008, 201-216, p. 203.

⁸⁹ <http://quotesnack.com/virginia-woolf/style-is-a-very-simple-matter-it-is-all-rhythm-once-you-get-that-you-cant-use-the-wrong-words/>

articles sur le rôle de la musique chez Woolf sont nombreux. Les traits musicaux de sa narration ont été remarqués par ses contemporains (Desmond MacCarthy, T.S. Eliot, Bernard Blackstone), et des ouvrages sur le rôle de la musique dans son œuvre ne cessent de paraître. Certains portent sur le développement des protagonistes dans un cadre musical ; c'est ce que propose Susan Rait dans sa description de Rachel dans *The Voyage Out* :

As she practices, her face wears 'a queer remote impersonal expression of complete absorption and anxious satisfaction' (VO, p.58). She is freed both from her own personality and history – [...] – and from the personalities and the wishes of others. Through music she can perform, rather than express, herself. As John McCombe notes, 'Rachel uses her piano to isolate herself' ; in clinging on to music, she defends her own solitude and autonomy.⁹⁰

En effet, ce que Susan Rait essaie de faire en analysant ce premier roman est de cerner la quête d'une voix littéraire authentique chez Virginia Woolf. Elle lie le concept de musique et ce que la musique représente pour Rachel dans *The Voyage Out* à l'esthétique de Woolf :

Rachel's characterization of music as 'going straight for things' anticipates Woolf's own poetic manifesto in *A Room of One's Own* where she advocates writing about 'things in themselves' (ROO, p.145) ; and her impatience with novels foreshadows Woolf's own rejection of the realist detail of writers such as John Galsworthy and Arnold Bennett. Music allows Rachel to confront and articulate the world without mediation ; it allows to craft and perform her own voice.⁹¹

Werner Wolf, dans son ouvrage *The Musicalisation of Fiction*, propose en analysant « The String Quartet », une réponse à la question cruciale de savoir quelle est la fonction principale de la musicalisation dans les romans de Woolf:

It is possible that what is thematized here is perhaps the principal function of Woolf's musicalisation of fiction, a function that coincides with one of the main aims of modernist art: to provide an emotional and aesthetic experience of meaning, though

⁹⁰ S. RAITT, « Virginia Woolf's early novels », *Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 35.

⁹¹ S. RAITT, « Virginia Woolf's early novels », *Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p. 34.

words have become « indistinguishable », void of clear referentiality. It is certainly no coincidence that Woolf experimented with a musicalisation of fiction in order to create this effect in 'The String Quartet', since music, at least since its reevaluation in the eighteenth century, is thought of as an art particularly apt at creating emotional experience without distinct referential meaning.⁹²

En outre, *The Waves* abandonne complètement la narration traditionnelle. Cette « rhapsodie »⁹³, à six voix illustre la quête woolfienne d'une forme nouvelle qui va modifier la prose comme jamais elle ne l'a fait⁹⁴. Woolf note à propos *The Waves* : « I'm writing to a rhythm not to a plot »⁹⁵ et selon H.H. Vuong, il est incontestable que l'écriture du roman est sous grande influence musicale, comme l'attestent le système des échos, des reprises, des contrastes et des symétries qu'il crée⁹⁶. La musique sert de modèle à l'auteur pour créer un récit libéré des contraintes traditionnelles. C'est évident lorsque l'on lit les entrées de son journal intime. Vuong conclut que la musique n'est cependant pas un modèle prêt à être utilisé : « On voit donc que la musique n'est plus l'objet d'une représentation objective et synthétique, qu'elle n'offre d'ailleurs pas de solutions formelles toutes faites [...], mais que son écoute féconde en profondeur la création littéraire et donne le branle d'une nouvelle forme d'expression verbale »⁹⁷.

1.3. Dorothy Richardson, Proust, Joyce et Woolf

Dans son « Foreword to *Pilgrimage* » de 1938 destiné à la publication de l'édition complète de *Pilgrimage*, Dorothy Richardson parle de sa technique et fait référence à Woolf, à Joyce ainsi qu'à Proust :

The lonely track, meanwhile, had turned out to be a populous highway. Amongst those who had simultaneously entered it, two figures stood out. One a woman mounted

⁹² W. WOLF, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, 1999, p. 158.

⁹³ H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 94.

⁹⁴ H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 94.

⁹⁵ V. WOOLF, cité dans *New Essays in Ecofeminist Literary Criticism*, Glynis Carr (ed.), London : Associated University Presses, 2000, p. 137.

⁹⁶ H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 95.

⁹⁷ H.H. VUONG, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, p. 96.

upon a magnificently caparisoned charger, the other a man walking, with eyes devoutly closed, waving as he went a rich garment of new words wherewith to clothe the antique dark material of his engrossment.

News came from France of one Marcel Proust, said to be producing an unprecedentedly profound and opulent reconstruction of experience focused from within the mind of a single individual, and since Proust's first volume had been published and several others written by 1913, the France of Balzac now appeared to have produced the earlier adventurer.⁹⁸

Richardson a souvent été comparée d'abord à Joyce et à Proust, et par la suite à Woolf. William Carlos Williams, dans « Four Foreigners », exprime son opinion sur Joyce et Richardson : « [they] have managed to endow their work with the bloom of excellence »⁹⁹. John Middleton Murry évoque « le subjectivisme extrême et délibéré » (« extreme and deliberate subjectivism »¹⁰⁰) de Proust, Joyce, and Richardson. W.L. George, dans « A Painter's Literature », classe James Joyce, Wyndham Lewis, Virginia Woolf, Dorothy Richardson et May Sinclair parmi les Néo-Géorgiens qui ont transformé la littérature et les décrit comme des « peintres plutôt que des écrivains » à cause de leur « désir d'éviter d'exprimer des idées »¹⁰¹. En 1923, dans le *Spectator*, paraît une critique qui compare et oppose Richardson à Joyce et Proust : « [Richardson] passive and still, sinks through events and states of mind quiet and dumb, and in this ecstasy of listening and waiting she reaches a layer of personality which is different to that either of Mr. James Joyce or M. Proust »¹⁰². L'article célèbre de D.H. Lawrence, « Surgery for the Novel - Or a Bomb? » (1923), porte sur l'œuvre de Joyce, Richardson et Proust, et critique leur technique, la qualifiant à la fois de « sénile » et de « précoce »¹⁰³. Hugh Walpole, lui, qualifie les romans de Richardson, Joyce et Proust d'autobiographies : « [they] are not novels at

⁹⁸ D. RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* », *The Gender of Modernism*, p. 430.

⁹⁹ W.C. WILLIAMS, « Four Foreigners », *Little Review* 6, septembre 1919, p. 36-39.

¹⁰⁰ J.M. MURRY, « The Break-Up of the Novel », *Yale Review* 12, octobre 1922, p. 288-304.

¹⁰¹ W.L. GEORGE, « A Painter's Literature », *English Review* 30, mars 1920, p. 223-234.

¹⁰² G.H. THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, p. 152.

¹⁰³ D.H. LAWRENCE, « Surgery for the Novel - Or a Bomb? », *Literary Digest International Book Review* 1, New York, avril 1923, p. 5-6, 63.

all ; they are autobiography »¹⁰⁴. P. Beaumont Wadsworth, dans son article « A Leader of Modern Realists: Dorothy Richardson a Novelist Who Tells her Own Story », remarque :

Perhaps the most significant event in modern literature is the coincidental emergence of two writers who, while working independently of each other, were both engaged in breaking new ground in a similar manner, James Joyce and Miss Dorothy Richardson. The French writer, Marcel Proust, threatened to become a third, but narrowly escaped by using the orthodox narrative method and writing 'about consciousness' instead of 'through consciousness' as the other two had done.¹⁰⁵

Conrad Aiken, dans son article « Dorothy Richardson Pieces Out the Stream of Consciousness of her Pilgrim, Miriam Henderson » publié en 1928, parle de la dette (« in technique and tone »¹⁰⁶) que Joyce, Woolf, Sinclair, et Ford Madox Ford lui doivent. Richard Church, lui a essayé de démontrer que *Pilgrimage* de Richardson et *la recherche* de Proust sont « fondés sur la même forme »¹⁰⁷, c'est-à-dire un poème de sept lignes de Allingham. Pelham Edgar évoque la technique de Richardson et de Woolf dans « Stream of Consciousness : Dorothy Richardson, Virginia Woolf »¹⁰⁸. Melvin Friedman, dans « Dorothy Richardson and Virginia Woolf: Stream of Consciousness in England », remarque que *Pilgrimage* n'a pas d'intrigue à proprement parler (« no subject other than the inconstancy of Miriam Henderson's mind »), ne contient pas de « détail objectif » (« objective detail ») et n'a pas de dessein artistique (« significant artistic pattern »). Selon lui, les derniers volumes sont influencés par Proust¹⁰⁹. Shiv K. Kumar, dans « Dorothy Richardson and Bergson's 'Mémoire par Excellence' », classe Richardson parmi les adeptes de Bergson : « [among] Bergsonian rememberers of the past, seekers after le temps perdu »¹¹⁰. Selon lui, Richardson, comme Proust, croit « au pouvoir qu'ont les objets, les odeurs et le goût de rappeler une expérience du passé » (« the power of an object,

¹⁰⁴ H. WALPOLE, « Realism and the New English Novel », *Vanity Fair* 20, New York, mars 1923, p. 34, 112.

¹⁰⁵ P.B. WADSWORTH, « A Leader of Modern Realists : Dorothy Richardson a Novelist Who Tells her Own Story », *Boston Evening Transcript*, 1923.

¹⁰⁶ G.H. THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, p. 153.

¹⁰⁷ R. CHURCH, « The Poet and the Novel », *Fortnightly Review* 144, novembre 1938, p. 593-604.

¹⁰⁸ E. PELHAM, *The Art of the Novel*, New York : Macmillan, 1933, p. 320-328.

¹⁰⁹ M. FRIEDMAN, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, New Haven : Yale University Press, 1955, p. 178-187.

¹¹⁰ S. K. KUMAR, « Dorothy Richardson & Bergson'[s] 'Mémoire par excellence' », *Notes and Queries*, n.s., 6, janvier 1959, p. 14-19.

odour, or taste to recall a past experience »¹¹¹). Dans « Dorothy Richardson and the Dilemma of 'Being Versus Becoming' », il compare Richardson à Joyce, Faulkner, et Woolf. Il admet que l'œuvre de Richardson a des défauts (« [it lacks] aesthetic design ») mais également de grandes qualités : « [trying to present] in explicit terms some of the fundamental aesthetic and philosophical aspects of the stream of consciousness method [*Pilgrimage* is] peculiarly more significant than *Ulysses*, *To the Lighthouse*, or *As I Lay Dying* »¹¹². Gloria Glikin fait une brève comparaison entre *The Tunnel* et *Interim* d'une part et *Ulysses* de Joyce d'autre part, dans « Variations on a Method »¹¹³. Elle souligne la publication simultanée d'*Interim* et d'*Ulysses* dans différents numéros de *The Little Review* et la ressemblance technique entre *The Tunnel*, *Interim* et *Ulysses*. Leon Edel, dans « Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », met Richardson au rang de Proust et Joyce et la considère comme un des écrivains les plus importants en ce qui concerne le développement de la technique du courant de conscience. Une organisation proustienne du *Pilgrimage* a également été remarquée¹¹⁴. D'autres critiques mettent Richardson aux côtés de Joyce, Woolf et Proust en parlant de différents aspects de leurs œuvres dans leurs articles ou ouvrages ; il s'agit de : « Modernism in the 1930s : Dorothy Richardson and Virginia Woolf » de Michele Barrett et Jean Radford¹¹⁵, « The Feminine Laughter of No Return: James Joyce and Dorothy Richardson » de Kristin Burr Bluemel¹¹⁶, *Streams of Consciousness : Dorothy Richardson and James Joyce* de Willisau Bucher Urs¹¹⁷, *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel* dirigé par Erwin Steinberg¹¹⁸, *Modernist Fiction : An Introduction* de Randal Stevenson¹¹⁹, *Theorists of the modernist novel : James Joyce, Dorothy*

¹¹¹ S. K. KUMAR, « Dorothy Richardson & Bergson'[s] 'Mémoire par excellence' », p. 14-19.

¹¹² S.K. KUMAR, « Dorothy Richardson and the Dilemma of 'Being versus Becoming' », *Modern Languages Notes* 74, juin 1959, p. 494-501.

¹¹³ G. GLINKIN, « Variations on a Method », *James Joyce Quarterly* 2.1, automne 1964, p. 42-49.

¹¹⁴ Dans *The Modern Psychological Novel 1900-1950*, New York : Lippincott, 1955; New York : Grove, 1960. Revd. & enl. New York : Universal Library, 1964, p. 154-161.

¹¹⁵ Dans *The Sociology of Literature*, Vol. 1 : The Politics of Modernism. Proceedings of Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1978, University of Essex, Francis Barker (ed.), et al. 2 vols. Colchester : University of Essex, 1979.

¹¹⁶ K.B. BLUMEL, *Look Who's Laughing : Gender and Comedy*, Gail Finney (ed.), Langhorne, PA : Gordon and Breach, 1994, p. 161-171.

¹¹⁷ W.B. URS, *Streams of Consciousness : Dorothy Richardson and James Joyce*, Willisau : Buchverlag Willisauer Bote, 1981.

¹¹⁸ *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel*, Steinberg, Erwin R. (ed.), New York & London : Kennikat Press, 1979.

¹¹⁹ G.H. THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, Greensboro : ELT Press, 1996, p. 167.

Richardson, Virginia Woolf de Deborah Parsons¹²⁰, « Proust's Traces on Dorothy Richardson. Involuntary Memory and Metaphors » de Maria F.L. Diaz¹²¹.

La liste des articles et des ouvrages où Richardson est placée aux côtés de Proust, Joyce et Woolf n'est pas brève. Cependant, à notre connaissance, il n'existe qu'un seul article qui prenne en compte la musique chez Woolf et Richardson, et c'est l'article d'Arianne Burford « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* »¹²². La question principale qui se pose, si l'on compare la valeur que les critiques accordent au roman *Pilgrimage* par rapport aux romans de Proust, Joyce, et Woolf, est la suivante: si les romans de Proust, Joyce, et Woolf ont inspiré tant de critiques qui ont pour objet d'étudier la palette de points communs entre ces romans et *Pilgrimage*, et si la critique a démontré que la musique représente un des principaux sujets d'intérêt dans les romans de Proust, Joyce, et Woolf, *Pilgrimage* ne perd-il pas de sa valeur et de sa profondeur si on néglige sa musique? Alors que la plupart des critiques se sont penchés sur sa technique, son féminisme, la complexité de sa protagoniste Miriam, l'aspect autobiographique, et l'importance du temps et de la mémoire, ce que ce chapitre a tenté de montrer, c'est qu'il est légitime de s'intéresser à la musique dans *Pilgrimage*. Malgré le manque d'intérêt de la critique pour ce sujet, analyser la musique et son rôle dans ce roman semble désormais indispensable à une compréhension plus approfondie de cette œuvre moderniste.

¹²⁰ D. PARSONS, *Theorists of the modernist novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Abingdon : Routledge, 2007.

¹²¹ M.F.L. DIAZ, « Proust's Traces on Dorothy Richardson. Involuntary Memory and Metaphors », *Etudes britanniques contemporaines* 36, juin 2009, p. 125-136.

¹²² A. BURFORD, « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », *Virginia Woolf and Communities. Selected Papers from the Eight Annual Conference on Virginia Woolf*, McVicker, Jeanette, Davis, Laura (eds.), New York : Pace University Press, 1999, p. 269-275.

Chapitre 2

Les Études musico-littéraires

2. LES ÉTUDES MUSICO-LITTÉRAIRES

Ce deuxième chapitre fait une tentative de présentation de la recherche musico-littéraire, de son développement ainsi que de ses astuces¹²³. Le chapitre est divisé en quatre parties et chacune fait le point sur un aspect différent du rapport existant entre la littérature et la musique ainsi que sur les études du mot et de la musique.

Dans « La recherche musico-littéraire et ses astuces », nous posons des questions qui peuvent intriguer telles que « L'écriture est-elle capable de rendre compte de la musique ? », « Le concept qui demande de ne pas rester sourd à la musique d'un texte exige-t-il une union imaginaire entre musique et littérature ? », « La signification de l'expression 'La musique comme métaphore', clarifie-t-elle le concept vague de musicalité de la fiction ? », « Le texte littéraire qui contient des compositions musicales existantes ou fictives, reste-t-il seulement un texte ? », ou encore « La musicalité textuelle, si on ne peut pas lui accorder de sens ni de référence précise, est-elle une forme d'affectivité, de désir ou de rêve ? », « Les adjectifs comme 'harmonieux', 'mélodieux' qu'on emprunte au langage musical pour décrire la littérature musicale, ne sont-ils pas employés à mauvais escient ou ne s'appliquent-ils au texte que métaphoriquement ? En quoi consiste cette analogie musicale ? ». Nous examinons aussi les doutes quant à la possibilité de comparer la musique et la littérature et au bien-fondé d'une telle comparaison en interrogeant les points de vue d'Adorno, d'Aristote, de Barthes, Benveniste, Françoise Escal, Aldous Huxley, Lévi-Strauss, Mallarmé, Henri Meschonnic, Etienne Souriau et Hoa Hoi Vuong.

La deuxième partie, « La difficulté d'un regard historique sur le développement de la critique et de la recherche musico-littéraires », tente de comprendre pourquoi il est difficile de porter ce regard historique et s'efforce d'esquisser les traits et les problèmes principaux de la recherche musico-littéraire. Ce ne peut être qu'une esquisse étant donné, d'une part, le manque d'ouvrages portant sur le développement de la critique consacrée aux relations musico-littéraires dans leur ensemble, et d'autre part, l'ampleur de ce champ de recherche qui se construit par différentes traditions savantes. Cette partie s'intéresse aussi à la critique musicologique et la critique littéraire, à la recherche dans le domaine des relations musico-littéraires qui est très souvent fragmentée et contradictoire à cause des changements intervenus en musicologie et de la

¹²³ L'emploi de ce terme sera explicité plus loin.

diversité de la théorie critique contemporaine. Toutefois, nous différencions deux périodes dans la recherche des relations musico-littéraires, avant et après la fondation des Études musico-littéraires dans les années soixante-dix. Nous prenons cela comme point de repère car, malgré les questions qui restent encore ouvertes, ces études organisent et systématisent ce champ de recherche démesuré, encouragent de nouvelles recherches, et justifient sa légitimité.

Pour cette raison, la troisième partie expose les grandes lignes des études musico-littéraires, leur développement, leurs caractéristiques, leur importance, et la contribution de C.S. Brown et S.P. Scher à qui on doit leur existence. Nous signalons l'importance de l'Association internationale des Études du mot et de la musique (*Word and Music Association*) et nous esquissons ses activités principales, telles que ses colloques et ses publications. Dans cette partie, nous évoquons aussi des contributions différentes, dans la recherche contemporaine, à l'étude du rapport entre la musique et la littérature, c'est-à-dire, les programmes d'études et de recherche, les colloques et diverses publications. Nous faisons aussi référence aux contributions en langue française de différents chercheurs—ouvrages, conférences et colloques importants—afin de démontrer la diversité et la popularité grandissante des études musico-littéraires.

Enfin, la quatrième partie cherche à décrire les rapports de la musique et de la littérature à travers un prisme historique en commençant par l'ouvrage de Hildebrand Jacob, *Of the Sister Arts* (1734), l'un des premiers efforts pour cerner les rapports musico-littéraires, et en poursuivant avec le romantisme et la recherche jusqu'à nos jours. Nous résumons l'apport de quelques théoriciens de ces études comme S.P. Scher, Werner Wolf, Lawrence Kramer, et Eric Prieto, et nous faisons valoir l'importance d'une terminologie rigoureuse dans une étude musico-littéraire.

2.1. La recherche musico-littéraire et ses astuces

La musique et la poésie ont été considérées comme des sœurs artistiques dès l'Antiquité. Aristote dans sa *Poétique* décrit la poésie et la musique de la flûte et de la lyre comme des modes d'imitation (qui se différencient quand même par leur medium, les objets, et la manière d'imiter). Selon lui, l'instinct d'imitation ainsi que l'instinct d'harmonie et de rythme sont à l'origine de la poésie, ce qui clairement renvoie à la musique¹²⁴. Les analogies entre la poésie et la musique, l'utilisation des termes musicaux comme « chant », « harmonie » ou « timbre » continueront d'être employés pour parler de la poésie. Comme l'écrit Calvin S. Brown : « By its very nature, poetry demands a constant attention to problems of sound, and thus is likely to suggest musical analogies to its creators »¹²⁵ (Par sa nature même, la poésie exige une attention constante aux problèmes de son, et est donc susceptible de suggérer des analogies musicales de ses créateurs).

D'emblée, il semble que la poésie favorise les influences musicales, ce que confirmeront Stéphane Mallarmé, Paul Valéry ou T.S. Eliot. Toutefois, les dernières décennies ont été marquées par un intérêt croissant pour les interactions esthétiques et culturelles entre la littérature en général, la fiction en prose en particulier, et la musique. La théorie critique a fourni de nouvelles méthodologies pour la musicologie et a mis l'accent sur l'importance de la musique pour la littérature.

Historiquement, le nombre de philosophes, théoriciens, chercheurs, poètes, et écrivains intéressés par la nature des deux arts et leurs relations interartistiques est grand et changeant. Nombre d'entre eux mettent l'accent sur la disparité entre les deux arts, et d'autres sur leurs points communs. Etienne Souriau, par exemple, estime qu'il n'est pas possible de transcrire la musique dans la littérature car la musique est un art non représentationnel qui ne peut pas se traduire dans un art représentationnel comme la littérature, d'autant plus que celle-ci fonctionne à deux niveaux, le niveau phonétique et le niveau référentiel¹²⁶. Benvéniste parle de la nature différente des deux arts. Il existe, écrit-il, « une différence de nature entre leurs unités respectives et entre leurs types de fonction » car contrairement à la littérature, la musique « a une syntaxe

¹²⁴ ARISTOTE, *La Poétique d'Aristote*, trad. J. Barthelemy Saint-Hilaire, <https://archive.org/details/potiquedaristot01saingoog>

¹²⁵ C. S. BROWN, *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, Hanovre and London : University Press of New England, 1987, p.208.

¹²⁶ E. SOURIAU, « Musique et Littérature », *La Correspondances des Arts*, Paris : Flammarion, 1947.

mais pas de sémiotique »¹²⁷. Quant à Françoise Escal, elle réfute la possibilité de transcrire la musique à cause de l'hétérogénéité de deux systèmes : « car l'expression musicale libère un sens mais ne fournit pas de signification à proprement parler [...]. Le sens musical, quand il est traduit par des mots, est abusivement converti en significations trop précises et littérales. *Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale* »¹²⁸. Lévi-Strauss, lui, évoque l'irréductibilité de la musique : « La fonction signifiante de la musique se montre irréductible à tout ce qu'il serait possible d'en exprimer ou d'en traduire sous forme verbale. Elle s'exerce en dessous de la langue, et n'importe quel discours, émanant-il du commentateur le plus inspiré, ne sera jamais assez profond pour l'explicitier »¹²⁹. Dans ce cas, l'écriture est-elle capable de rendre compte de la musique ? Cette tâche qui n'est pas simple, car toute tentative porte en elle le fardeau des interrogations relatives à la nature de ces deux arts, est-elle insurmontable ?

Barthes, dans « La musique, la voix, la langue », écrit : « Il est donc très difficile de parler de la musique. Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust. La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence »¹³⁰. Néanmoins, le théoricien du modernisme, Theodor W. Adorno, dans son essai « Music and Language » remarque :

Music resembles a language. Expressions such as musical idiom, musical intonation, are not simply metaphors. But music is not identical with language. The resemblance points to something essential, but vague. [...] Music resembles language in the sense that it is a temporal sequence of articulated sounds which are more than just sounds.¹³¹

Dans ses essais sur les œuvres de Goethe, Kafka, Brecht et Beckett, la musique fonctionne comme un idéal représentationnel qui n'est pas créé par une imitation directe des formes musicales. Au contraire, cet idéal est réalisé par un langage qui exprime la particularité, la souffrance subjective en niant la nature génératrice et abstraite du langage discursif : « Adorno

¹²⁷ E. BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », t. II, ch.3, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1974, p. 53.

¹²⁸ F. ESCAL, *Contrepoints : Musique et Littérature*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1990, p. 103.

¹²⁹ C. LEVI-STRAUSS, « Finale », *L'homme nu*, Paris : Plon, 1964, p. 580.

¹³⁰ R. BARTHES, « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 247.

¹³¹ T. W. ADORNO, *Essays on Music : Theodor W. Adorno*; Selected, With Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert ; New Translations by Susan H. Gillespie, Translated by Susan H. Gillespie, Berkeley : University of California Press, 2002.

describes language which extricates itself from the means-ends logic of instrumental reason as music-like nature or as playing over into music »¹³². Dans ce sens, il arrive très souvent que l'on mentionne le caractère musical d'un roman. Ce concept qui demande de ne pas rester sourd à la musique d'un texte, exige-t-il une union imaginaire de ces deux arts ?

Selon Henri Meschonnic, « Dans l'immense majorité des pratiques, *la musique* d'un texte n'est qu'une métaphore qui évite d'en faire l'analyse, car on n'en a ni les concepts, ni les moyens. Elle est invoquée. Il suffit d'y faire allusion »¹³³. Le texte littéraire qui contient des compositions musicales existantes ou fictives, reste-t-il seulement un texte ? La musicalité textuelle est-elle une forme d'affectivité, un désir, un rêve, si on ne peut pas lui accorder de sens ni de référence précise ? Les adjectifs « harmonieux » ou « mélodieux » que l'on emprunte au langage musical pour décrire la littérature musicale, sont-ils mal employés ? Ne sont-ils appliqués au texte que métaphoriquement ? Quelle est l'analogie musicale ? Benveniste pense que « dans la 'langue' musicale, le son, l'unité n'est pas un signe ; identifiable dans sa structure scalaire, aucun n'est doté de signifiante »¹³⁴. Hoa Hoi Vuong dans *Musiques des romans* conclut que la différence de base entre les deux systèmes exclut la possibilité d'une musicalité du texte « ou [d']une sémiotique de la musique ; mais de tels termes indiquent une vérité oblique, qui est précisément le sens obtus »¹³⁵, le signifiant sans signifié, selon Barthes, qui ne copie rien et par conséquent n'a pas de moyens de le décrire.

La musique est à la fois l'exprimée et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexion) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette signifiante, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer [...] Peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore.¹³⁶

¹³² N. J. ROGERS, *Theodor W. Adorno's Poetics of Dissonance : Music, Language and Literary Modernism*
Location : <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3003687>

¹³³ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris : Verdier, 1982, p. 125.

¹³⁴ E. BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale* II, ch.3, Paris : Gallimard, 1974, p. 58.

¹³⁵ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 16.

¹³⁶ R. BARTHES, « La musique, la voix, la langue », *L'obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 252.

« La musique comme métaphore » est une expression simple et qui semble raisonnable, mais que dénote-t-elle ? Clarifie-t-elle le concept de musicalisation de la fiction¹³⁷ ?

D'un côté, il semble opportun de ne pas réduire la musicalité d'un texte à « un simple assemblage de sonorités agréables à l'oreille »¹³⁸. Aldous Huxley va dans ce sens dans *Point Counter Point* lorsqu'il écrit : « Musicalisations du roman. Non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons. [...] Mais sur une grande échelle, dans la construction »¹³⁹. Selon Vuong, l'imprécision qui pèse sur le terme « texte musical » peut être aussi comprise comme un trait de base de la littérature. De même Wittgenstein écrit, dans *Investigations philosophiques*, que « La compréhension d'une phrase du langage a beaucoup plus d'affinité avec la compréhension d'un thème musical qu'on ne le croit »¹⁴⁰. Et Vuong estime que le vague des notions littéraires « fait signe vers le repliement du signifié sur le signifiant, qui s'éloigne alors le plus possible de la condition référentielle au profit d'une continuité à multiples niveaux »¹⁴¹. Par conséquent, quand « les mots manquent »¹⁴², face à la fuite du sens, on parle par métaphore :

On se réfère alors à la musique, qui à son tour ne se réfère à rien, sauf à elle-même. La musique donne l'exemple d'une entière adéquation entre signifié et signifiant, puisqu'elle ne signifie que ce qu'on entend. Elle est un art délivré de toute obédience à la réalité et n'a affaire qu'au rapport interne de durée, de hauteur et de timbre.¹⁴³

Certes, Vuong stipule que la musique textuelle est une métaphore, mais le phénomène de la métaphore, qui est centrale au langage, n'est pas simple. La musique, selon lui, peut être lue comme une métaphore « installée au cœur de toute production de sens »¹⁴⁴, une métaphore « privilégiée à laquelle on revient fatalement, pour désigner ce qui ne peut se formuler directement »¹⁴⁵ :

L'art de la musique [...] comme référence, [...] est un objet infiniment flexible et propice à toutes les manipulations ; comme idéal, il figure un état mythique du langage

¹³⁷ Expression de Aldous Huxley dans *Point Counter Point*, 1963, p. 108

¹³⁸ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 2003, p. 17.

¹³⁹ A. HUXLEY, *Contrepoint*, Plon, 1988, p. 326.

¹⁴⁰ L. WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, Paris : Gallimard, 1961, p. 274, 275.

¹⁴¹ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p.17.

¹⁴² Notion de Paul Valéry, *Art et Esthétique, Cahiers*, t. II, Paris : Gallimard, 1974, p. 971.

¹⁴³ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 18.

¹⁴⁴ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 18.

¹⁴⁵ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 19.

et induit chez l'écrivain, en même temps que la nostalgie d'un langage sans opacité, la volonté de dépasser les limites du sien ; comme métaphore enfin, il permet à la littérature de se constituer dans son épaisseur, de se faire consistante.¹⁴⁶

Selon lui, l'effort d'écrire la musique consiste à faire semblant que la musique est là, ce qui devient un redoublement de la fiction: « écrire la musique est bien un ' paradoxe d'écriture', une tension irréductible entre l'absence et l'évocation. Le désir est inséparable du manque et de l'engendrement »¹⁴⁷. Quand la littérature se tourne vers la musique, il se produit une ouverture, un espace mythique. Selon Adorno, « La musique renvoie au vrai langage: un langage dans lequel la teneur même se trouverait révélée, mais au prix de l'univocité, passé au langage signifiant »¹⁴⁸. Alors, si la musique incarne la voie vers l'ineffable, le rapport entre la musique et la littérature est-il vraiment imaginaire ?

Mallarmé, dans « La Musique et les Lettres » écrit ceci : « Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, j'appellerai, Idée »¹⁴⁹.

Pris au piège de l'interrogation sur la nature de la relation entre la musique et la littérature, on se sent enfermé dans un cercle vicieux. Ce qui s'est peu à peu éclairci, c'est le fait que les points de vue sur la relation entre la musique et la littérature sont différents, et parfois contradictoires, et renvoient à la nature de ces deux arts. L'attitude de Derrida, de ne pas parler de la musique, résout peut-être le problème mais nous ne croyons pas qu'elle aide vraiment dans cette thèse qui a pour objectif d'étudier le rôle de la musique dans un roman moderniste. Néanmoins, la lettre de l'un des fondateurs des études musico-littéraires, Steven Paul Scher, écrite pour saluer l'ouvrage¹⁵⁰ qui comporte certains de ses essais et remercier les éditeurs, encourage les nouveaux chercheurs dans la discipline :

¹⁴⁶ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 19.

¹⁴⁷ H. H. VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 19.

¹⁴⁸ T.W. ADORNO, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi Una Fantasia*, Paris : Gallimard, 1982, p. 5.

¹⁴⁹ S. MALLARME, « La Musique et les Lettres », *Poésie*, Paris : Gallimard, 1976, p. 359.

¹⁵⁰ S. M. LODATO, S. ASPDEN, and W. BERNHART, *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (eds.), New York : Rodopi, 2002.

When as a graduate student at Yale in the late 60s I decided to write my dissertation on what was later published in book form as *Verbal Music in German Literature*, my professors warned me not to continue working on such a topic because it would inevitably lead to academic suicide. [...] We have come a long way since then! My obstinate perseverance eventually paid off and became even contagious. More and more literary scholars and musicologists, young and old, started working and publishing on various aspects of the field [...].¹⁵¹

Les ‘nouvelles’ approches théoriques qui font partie de la discipline récente que sont les études du mot et de la musique, simplifient les choses et constituent un point de repère raisonnable pour le début de toute recherche qui s’intéresse aux relations interartistiques entre musique et littérature. La position de la musique et de la littérature sur les deux lignes parallèles que Scher a dessinées (pour développer ainsi sa division tripartite des relations entre la musique et la littérature) permet de sortir de l’impasse alors qu’il est très facile de se perdre dans la forêt de théories et questions à réponses multiples :

We may safely regard absolute music on the one hand and poetry and [narrative] prose on the other as pure manifestations of music and literature respectively. The remaining types, though each is related primarily to only one of the two arts, exhibit features which link them, to lesser or to greater extent, to the other art as well.¹⁵²

A notre avis, Kramer (et la nouvelle musicologie), résoud bien le dilemme concernant la musique pure qui est au cœur des relations musico-littéraires et de l’(im)possibilité de « verbaliser » la musique en littérature, en disant que la musique n’a pas de moyen de préserver sa pureté : « [...] it has no specific layer or pocket for meaning. Once it has been brought into sustainable connection with a structure of prejudgment, music simply becomes meaningful »¹⁵³. Cependant, même si la recherche sur les rapports entre la musique et la littérature a été organisée en une nouvelle discipline, offrant ainsi de nouvelles réponses à une interrogation ancienne, beaucoup de questions demeurent en suspens. Dans la lettre mentionnée

¹⁵¹ <http://wordmusicstudies.org/steven.htm>

¹⁵² S.P. SCHER, « Towards a Theory of Verbal Music », *Essays on Literature and Music* (1967-2004) by Steven Paul Scher, Walter Bernhart and Werner Wolf (eds.), New York : Rodopi, 2004, p. 151.

¹⁵³ L. KRAMER, « Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History », *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.), New York : Routledge, 2003, p. 133.

plus haut, Scher évoque aussi les problèmes qui pèsent toujours sur l'étude du mot et de la musique, comme le prouve le titre de l'étude, « Lawrence Kramer named 'melopoetics' » :

I still like the term « melopoetics » when it is meant as a broader, all-encompassing designation of our discipline, especially accessible and attractive for the outside world of scholars not actively engaged in musico-literary research. But I can see why—when used in a narrow sense—Walter Bernhart, Werner Wolf and others object to the term «melopoetics » as « unsuitable » and « misleading ». ¹⁵⁴

En outre, Scher reconnaît les questions de base qu'Eric Prieto, autre figure centrale de ce type de critique, pose dans son essai « Metaphor and Methodology in Word and Music Studies » et qui n'ont pas reçu de réponse unanime : « What is it about word and music studies that makes the very definition of the field such a problem? [...] and what are the questions of greatest significance for us? Are there any [questions] that would be of interest to scholars and readers outside of our field, those with no particular interest in 'defining' the relations between music and literature? » ¹⁵⁵. Cette interrogation inépuisable porte sur la nature de la recherche sur le rapport musique-littérature qui reste plurielle.

2.2. La difficulté d'un regard historique sur le développement de la critique et de la recherche musico-littéraires

La difficulté de donner une vue d'ensemble de la critique et de la recherche musico-littéraires dans leur développement historique sera envisagée ici. C'est une question très importante car elle permet d'esquisser les traits principaux de la recherche musico-littéraire ainsi que des rapports entre la littérature et la musique.

Cette difficulté n'est pas un problème nouveau et elle a été remarquée par la critique. Le *spiritus rector* ¹⁵⁶ de la discipline, Calvin S. Brown, évoque la difficulté de se retrouver parmi le

¹⁵⁴ S.P. SCHER, « Towards a Theory of Verbal Music », *Essays on Literature and Music* (1967-2004) by Steven Paul Scher, p. 151.

¹⁵⁵ <http://wordmusicstudies.org/steven.htm>

¹⁵⁶ Expression de Jean-Louis Cupers et Ulrich Weisstein, *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000, p. ix.

grand nombre de traditions savantes, très différentes, le risque de se perdre dans la diversité de la critique, mais aussi de négliger certains points de vue influents, risques que C.S. Brown formule de manière imagée : « steering one's course between the rocks without being swallowed either by the monster of pedantry or the whirlpool of irresponsibility »¹⁵⁷. S. P. Scher en était également conscient. Il a essayé d'organiser les ouvrages sur les rapports entre les deux arts dans *Bibliography*,¹⁵⁸ ce qui témoigne de la variété et de la richesse des ouvrages dans le monde et la nécessité de les répertorier.

A quoi cette difficulté est-elle due? Tout d'abord, il y a peu d'ouvrages qui abordent le développement de la critique portant sur les relations musico-littéraires dans son ensemble. On doit cependant mentionner certains articles qui abordent ce sujet. En général, ils couvrent soit une période brève, soit un seul aspect du rapport ou une seule tradition savante. Ces efforts sont cependant d'une très grande importance pour la recherche. Il s'agit de « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1950-1970) », *Forschungsbericht*, de Calvin S. Brown où il évoque la recherche musico-littéraire dans le contexte américain ; son ouvrage a eu une suite avec « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) »¹⁵⁹ de Francis Claudon qui se concentre sur les travaux de la critique française. Claudon, dès le début de son article, remarque l'absence d'études théoriques présentes et passées sur le sujet. Il mentionne la difficulté de se procurer, même aujourd'hui, certains classiques comme *Of the Sister Arts* (Londres 1734) de Hildebrand Jacobs, *Essay on Musical Expression* (Londres 1752) de Charles Avison, ou *Observation on the Correspondence Between Poetry and Music* (Londres 1769) de Daniel Webb¹⁶⁰ ; l'essai de Jean-Louis Cupers, « Métaphores de l'écho et de l'ombre »¹⁶¹,

¹⁵⁷ C.S. BROWN, cité dans la Préface des éditeurs Jean-Louis Cupers et Ulrich Weisstein de *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000, p. x.

¹⁵⁸ S.P. Scher était l'éditeur de l'annuaire « Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts » (fondée en 1954) de 1972 à 1986.

¹⁵⁹ F. CLAUDON, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Jean-Louis Cupers and Ulrich Weisstein (eds.), Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000, p. 25-44.

¹⁶⁰ Claudon parle aussi d'ouvrages qui ont été réimprimés comme *Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (1763) de John Brown, ainsi que des ouvrages allemands comme *Briefe die Musik betreffend* de J.F. Reichard, *Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst* de D. Schubart, *des extraits du Musicus an des Spree* (1748-1799) où on trouve *Phantasien uber die Kunst* (1799) de Tieck et Wackenroder, et *Allgemeine Theorie der shonen Kunste* de J.G. Sulzer. F. Claudon, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000, p. 26.

¹⁶¹ J.L. CUPERS, « Métaphores de l'écho et de l'ombre », *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Jean-Louis Cupers and Ulrich Weisstein (eds.), Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000, p. 45-74.

examine brièvement l'évolution des études musico-littéraires mais en se concentrant sur l'aspect métaphorique du rapport entre les deux arts. L'ouvrage de Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, se distingue par rapport à ces articles en offrant un panorama systématique, très vaste, historique et plutôt théorique.

Ensuite, le champ de recherche est très large et constitué de différentes traditions savantes, européennes et américaines, par exemple. En outre, il embrasse la critique de la musicologie et la critique littéraire. Par ailleurs, le champ de recherche, étendu en lui-même, comprend de nombreux aspects qui ne sont pas tous pertinents pour chaque type de recherche. Enfin, la continuité du développement de la recherche sur les relations musico-littéraires n'est pas toujours évidente ; l'évolution paraît très souvent contradictoire vu les changements intervenus en musicologie et la diversité de la théorie critique contemporaine. Ce qui complique encore la rétrospective, ce sont les dilemmes qui touchent à la définition du champ : doit-on parler d'études comparatives, d'art interdisciplinaire, de mélopoétique, de musico-poétique, d'études du mot et de la musique, d'études interartistiques ou d'études intermédiaires ? Quel terme adopter ? A cela s'ajoute le nombre grandissant de musicologues qui s'intéressent à ce sujet, ce qui impose une connaissance approfondie de la théorie, de la philosophie et même de la pratique musicale, ainsi que des chercheurs comparatistes et musicologues et de leurs contributions sporadiques centrées sur des aspects théoriques ou méthodologiques, ou sur un ou deux musiciens ou écrivains, ce qui donne de nombreuses productions insaisissables, difficiles à répertorier.

Cependant, on doit distinguer deux périodes dans la recherche sur les relations musico-littéraires, avant et après la fondation des Études du mot et de la musique (*Word and Music Studies*). C'est un point de repère car même s'il reste toujours des questions ouvertes, des dilemmes et des contradictions, ces études offrent une systématisation et organisation de ce vaste champ de recherche, et promeuvent de nouvelles recherches. De plus, l'existence d'une discipline qui tente de cerner les différents aspects des rapports entre mot et musique apaise les doutes sur la possibilité de comparer ces deux arts.

2.3. Les Études du mot et de la musique (*Word and Music Studies*)

Le période suivant la deuxième guerre mondiale se caractérise par un désir de renouvellement où de nouvelles études sont nées de la volonté de dépasser la séparation artificielle entre des ensembles désunis par différentes traditions et habitudes. Le pionnier de cet effort est Calvin S. Brown qui a publié l'ouvrage séminal *Music and Literature* en 1948. Cependant, ces études relativement jeunes ont eu besoin d'une vingtaine d'années de plus pour pouvoir atteindre le statut de « discipline ». C'est de la fin des années soixante que l'on date les débuts de ces études, aujourd'hui appelées *les Études du mot et de la musique*. Au début, elles faisaient partie de la littérature comparée. Plus récemment, d'autres concepts ont émergé comme 'interart' et études culturelles ; ces dernières créent un contexte, bien plus vaste, pour les Études du mot et de la musique. Une appellation plus étroite a été choisie par les organisateurs du premier congrès de l'Association internationale du mot et de la musique à Graz (*Word and Music Association*), en 1997, où le concept d'« interart discipline » a été appliqué aux Études du mot et de la musique. Le désir d'approfondir le rapport entre la musique et le mot est très ancien. Néanmoins, le premier à avoir abordé les questions de méthodologie est le fondateur de la discipline,¹⁶² Calvin S. Brown. Sa contribution est cruciale pour le développement de ces études. Il a essayé d'examiner le champ de recherche des études et son effort est attesté par ses ouvrages et ses essais, de *Music and Literature* (1948) à « Theoretical Foundations for the Study of the Mutual Illuminations of the Arts » (1984). Cependant, Brown a gardé un préjugé à l'encontre de l'opéra et son intérêt se limite à l'étude de la musique composée entre 1600 et 1900.

La personne qui a organisé les études du mot et de la musique et réalisé une grosse entreprise systématique pour examiner le champ de recherche de la discipline dans son ensemble, c'est Steven Paul Scher. C'est lui qui, selon les mots de Walter Bernhart, en est le maître d'oeuvre: « [Scher is the] mastermind behind establishing and 'defining the field' of Word and

¹⁶² Walter Bernhart identifie C. S. Brown de « fondateur de la discipline » (« 'founder' of the discipline ») dans « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. p. 3. Une bibliographie de ses publications, deux biographies critiques sous forme d'article (celle de Ulrich Weisstein, « The Miracle of Interconnectedness, Calvin S. Brown : A Critical Biography » et celle de Walter Bernhart « A Profile in Retrospect, Calvin S. Brown as a Musico-Literary Scholar » et onze essais ont été publiés dans *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Rodopi, 2000.

Music Studies as a recognized interdisciplinary area of scholarly enquiry »¹⁶³. Walter Bernhart, dans son hommage à S. P. Scher, « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », ne célèbre pas seulement la contribution de Scher au développement des études du mot et de la musique, mais il présente brièvement le développement plus récent de la discipline. Scher fut le premier à ouvrir les yeux aux chercheurs sur la possibilité de transgresser les frontières disciplinaires pour parler de littérature et de musique. En son temps, l'interdisciplinarité était peu orthodoxe et mal acceptée. « New Critical structuralism with its 'separatist' rigor concerning the study of various art forms was still very much in the air »¹⁶⁴, remarque Bernhart. La visite à l'Université de Graz de Ulrich Weisstein au milieu des années 1980 marque également un moment très important pour le développement de ces études. C'est ainsi qu'eut lieu un premier contact avec les études américaines dans le domaine de ce qu'on appelle alors « la littérature et les autres arts » ou « les arts comparés » (le programme comparé des arts à l'Université de l'Indiana à Bloomington). A ce moment-là, « les arts comparés » ont été considérés comme faisant partie de la littérature comparée. Même s'il est toujours partagé par certains milieux, le concept d'étude comparée des arts a maintenant été largement remplacé par celui d'études interatielles (« *Interart studies* ») ou études intermédiales (« *Intermedia studies* »). Scher et Weisstein, ont contribué à faire connaître ces nouvelles tendances en Europe, et ont publié conjointement en 1981 les travaux du congrès de l'ICLA (*Innsbruck International Comparative Literature Association*) sur la littérature et les autres arts¹⁶⁵. Selon Bernhart, Steven Scher a été « le fer de lance »¹⁶⁶ de cette nouvelle activité scientifique d'au moins deux façons. En tant que président du Comité de la Bibliographie de la section MLA sur la littérature et les autres arts, il a été le rédacteur en chef de la *Bibliographie*, recensant les travaux portant sur les relations entre la littérature et les autres arts. Il a rempli la condition préalable à l'établissement d'un champ scientifique, le travail bibliographique, l'un des piliers d'une discipline. En second lieu, il a édité le volume *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines*

¹⁶³ W. BERNHART, « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, 2002, p. 3.

¹⁶⁴ W. BERNHART, « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, 2002, p. 4.

¹⁶⁵ L'importance de ce congrès est notée, parmi d'autres critiques, par Francis Claudon : « I would also like to stress the importance of a specific date. Comparatists world-wide will surely remember the ninth ICLA Congress held, in the summer of 1979, in Innsburk », dans F. Claudon, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam : Rodopi, 2000, p. 29.

¹⁶⁶ W. BERNHART, « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, 2002, p. 4.

komparatistischen Grenzgebietes, publié en 1984 par Erich Schmidt Verlag à Berlin. L'introduction que Scher a faite à ce volume, selon Bernhart, reposait en partie sur sa contribution de 1982, « Literature and Music », au volume de Barricelli et Gibaldi, *Interrelations of Literature*, et en partie sur son résumé pour les actes du congrès d'Innsbruck de 1981. Le titre de ce texte a révélé le choix de la vision comparatiste, dominante à ce moment-là, ainsi que la principale préoccupation de Scher, à savoir la théorie autant que la méthodologie, et son intérêt constant pour les développements à venir. Les points centraux de cet essai sont ses attaques contre ce qu'il appelle la « confusion terminologique ancienne » (« age-old terminological confusion ») et « l'impressionnisme métaphorique ambiant » (« rampant metaphorical impressionism »)¹⁶⁷. Ces préoccupations n'ont rien perdu de leur actualité. Scher s'est également plaint de la rareté des études théoriques ; or l'intérêt pour la théorie a certainement augmenté au cours des vingt dernières années. Même s'il a appelé à des études sémiotiques, relativement nouvelles à ce moment-là, il avait déjà montré un certain scepticisme à l'égard de la critique sémiotique, scepticisme qui a augmenté depuis, selon Bernhart. Son *Verbal Music in German Literature* de 1968, fondé sur sa thèse soutenue à Yale, est une étude de l'une des formes de musicalisation de la littérature, la forme thématique, différente de la forme acoustique et structurelle. Cela a conduit à son article de 1970, « Notes Toward a Theory of Verbal Music » qui, selon Bernhart, a formé le germe de son modèle tripartite des relations du mot et de la musique. Cette première étude, qui met l'accent sur les questions théoriques, a été suivie par une première étude méthodologique dont nous avons pu retrouver la trace : elle a été publiée en 1975 dans l'Annuaire de littérature comparée et générale et porte le titre de « Literature and Music : Comparative or Interdisciplinary Study ». Scher y soulève une question qui allait devenir la préoccupation dominante de la méthodologie dans les années quatre-vingt dix. Dans son article de 1972, « How Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism? », il pose pour la première fois la question de la terminologie, ce qui deviendra un thème essentiel pour lui et pour d'autres chercheurs. En 1983, il publie son essai « Theory in Literature, Analysis in Music : What Next », et après plus d'une décennie de recherche, en 1992, il publie un recueil de ses essais, *Music and Text : Critical Inquiries*, où dans la Préface, il souligne le caractère interdisciplinaire des études du mot et de la musique. Scher évoque aussi les progrès que ces études ont faits au cours des dix dernières années, surtout dans l'élargissement de leur portée qui touche à plusieurs

¹⁶⁷ W. BERNHART, « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », p. 5.

écoles ou mouvements critiques : « [p]oststructuralism, hermeneutics, semiotics, reception aesthetics, and deconstruction, as well as Marxist, feminist, psychoanalytic, and reader-response criticism, and more recently New Historicism »¹⁶⁸.

L'article « Melopoetics Revisited : Reflections on Theorizing Word and Music Studies » a ouvert le premier congrès de la *Word and Music Association* (WMA) à Graz en 1997 où il a de nouveau montré sa capacité à entrevoir les nouvelles voies à ouvrir pour les études du mot et de la musique et la musicologie, ce qu'on appelle le « Culturalist Turn » dans les Sciences Humaines. La Nouvelle Musicologie, transformation capitale dans l'orientation critique, explique-t-il, s'intègre parfaitement aux études culturelles même si, selon lui, elle a été la dernière à s'adapter aux nouvelles approches critiques¹⁶⁹, et elle exerce une grande influence sur les études du mot et de la musique : « Situated at the interface of musical and literary study, melopoetics might benefit most by yielding to the allure of the 'new musicology', albeit without distancing itself from its more traditional base in literary criticism and theory »¹⁷⁰.

La fondation de la *Word and Music Association* en 1997 à Graz constitue un événement très important pour la promotion de la recherche sur les relations entre la musique et le langage. Sa contribution au développement des Études du mot et de la musique est grande et elle comprend plusieurs aspects. D'abord, la *Word and Music Association* promeut les recherches transdisciplinaires sur les relations entre la littérature, les textes verbaux, la langue et la musique. Elle coordonne les multiples activités dans le domaine et facilite ainsi les enquêtes des jeunes chercheurs et des chercheurs plus expérimentés. Elle élargit les catégories disciplinaires traditionnelles et encourage ainsi sa croissance et sa sensibilité aux nouvelles tendances et aux nouveaux points de vue. Elle construit un réseau international de musicologues et chercheurs littéraires s'intéressant aux études interartistiques et intermédiaires, ce qui aide à traverser les frontières culturelles, encourage et facilite l'échange entre les chercheurs. Elle fournit également une bibliographie des ouvrages de ses membres, ce qui est indispensable pour suivre le

¹⁶⁸ S.P. SCHER dans « Preface », XIII, cité dans Bernhart, « Masterminding Word and Music Studies, A Tribute to Steven Paul Scher », *Word and Music Studies. Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, 2002, p. 7.

¹⁶⁹ « until recently, of all humanistic disciplines [...] it has been perhaps least receptive to novel critical approaches (xiv) dans W. Bernhart, « Masterminding Word and Music Studies... », *Word and Music Studies*, 2002, p. 8.

¹⁷⁰ W. BERNHART, « Masterminding Word and Music Studies... », *Word and Music Studies*, 2002, p. 8.

développement de la discipline. En outre, le *WMA Book Series* comporte douze ouvrages publiés par Rodopi¹⁷¹. Ce sont des actes des colloques, des recueils d'essais, des monographies, des études bibliographiques et lexicographiques. Le *WMA Bulletin* fait circuler les informations sur les activités de l'association et dans la discipline. En 2009 le *WMA Forum* fut fondé sous les auspices de la *Word and Music Association* ; il offre des possibilités supplémentaires pour les jeunes chercheurs de présenter leur travail. L'événement central du *WMA Forum* est le colloque biennal qui se tient en alternance avec les congrès internationaux de la *Word and Music Association*. L'événement central de la *WMA* est également le colloque biennal international. Après les colloques préparatoires (Dartmouth College, 1988 ; Graz 1990 ; Lund, 1995)¹⁷², le premier Congrès international de la *WMA* eut lieu à Graz. Le dernier des neuf congrès a eu lieu à Londres en 2013.

La recherche interdisciplinaire en littérature et musique s'est développée rapidement au cours des dernières années et attire maintenant un nombre important d'étudiants des cycles supérieurs. Le nombre de programmes de Master qui portent sur ces deux arts augmente ainsi que l'intérêt pour les recherches doctorales et postdoctorales dans ce domaine, ce qui promet un bel avenir pour cette discipline¹⁷³. Des membres des départements de musique et d'anglais de

¹⁷¹ WMS 12 : *Proceedings from WMA7*, Vienna. WMS 11 : *Proceedings from WMA6*, Edinburgh. WMS 10 : *The Gaze of the Listener : English Representations of Domestic Music-Making* by Regula Hohl Trillini, WMS 9 : *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, David Francis Urrows (ed.), WMS 8 : *Selected Essays on Opera* by Ulrich Weisstein, Walter Bernhart (ed.). WMS 7 : *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field* edited by Suzanne M. Lodato and David Urrows, WMS 6 : *Opera and the Novel : The Case of Henry James* by Michael Halliwell, Walter Bernhart (ed.). WMS 5 : *Essays on Literature and Music from 1967-2004* by Steven Paul Scher, Walter Bernhart and Werner Wolf (eds.). WMS 4 : *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, and Walter Bernhart (eds.). WMS 3 : *Essays on the Song Cycle and Defining the Field*, Walter Bernhart and Werner Wolf with David L. Mosley (eds.). WMS 2 : *Musico-Poetics in Perspective : Calvin S. Brown in Memoriam*, Jean-Louis Cupers and Ulrich Weisstein (eds.). WMS 1 : *Defining the Field*, Walter Bernhart, Steven Paul Scher, and Werner Wolf (eds.).

¹⁷² Compte rendu de la conférence "Music and the Verbal Arts : Interactions", Dartmouth College, 1988 de James McCalla, dans *The Journal of Musicology*, Vol. 7, No. 1, University of California Press, (Winter, 1989), p. 131-140.

¹⁷³ Par exemple, pour les études de Master *Words and Music*, l'*Open University* a inscrit 300 étudiants. Le nombre de doctorants et de post-doctorant qui ont assisté à la conférence de la *WMA* à Vienne en 2009 était « healthy », selon les auteurs de « Literature and Music : Interdisciplinary Research and Teaching at The Open University », Delia da Sousa Correa, Katia Chornik, and Robert Samuels, dans *Crossing the Divides : Multi-Disciplinary Approaches to Teaching and Researching English Studies*, numéro spécial de la revue électronique *Working With English : Modern and Medieval Language, Literature and Drama*, p. 50 et 55.

Mentionnons également l'Université d'Edimbourg qui offre un programmes spécialisé dans la discipline *Word and Music-Word and Music Studies* au sein duquel le premier professeur dans la discipline, Peter Dayan, fait sa recherche (<http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/graduate-school/our-degrees/word-music-studies>) et l'Université de Berkeley, en Californie, où le Département de musique offre un programme de Master et de doctorat en Histoire de la musique et de la littérature :

l'Open University ont collaboré à la création d'un programme novateur bi-disciplinaire dans le premier cycle des études « Paroles et musique » (AA317) dont les premiers étudiants ont été inscrits en 2007¹⁷⁴. Au sein de l'Université, le groupe de recherche *Open University's Literature and Music Research Group* a été créé. Il encourage l'étude interdisciplinaire de la littérature et de la musique et est ouvert à la communauté des chercheurs dans ce domaine au sein et au-delà de l'université¹⁷⁵. Ce groupe a organisé des colloques internationaux et a été récemment impliqué dans l'organisation d'un colloque sur « Purcell, Haendel et la littérature » en Novembre 2009 et d'un colloque sur la littérature, la musique et les identités nationales » en 2011. Le Neuvième Congrès international de la *WMA* en 2013 a été accueilli par ce groupe. Les précédents colloques de ce Groupe de recherche ont fourni une partie des articles du recueil *Phrase and Subject: Studies in Literature and Music*¹⁷⁶.

Outre la collection *Word and Music Series* de Rodopi, une collection *Music and Literature* a été créée chez Ashgate. Comme la musicologie embrasse de plus en plus les approches interdisciplinaires, cette série de volumes offre de nouvelles perspectives sur les compositeurs dont les œuvres sont profondément liées à d'autres média artistiques (la peinture, l'architecture, la poésie et la prose). Chaque volume comprend une série d'articles qui explorent l'inspiration musicale, artistique et littéraire qui sous-tend le travail d'un compositeur comme Olivier Messiaen, Francis Poulenc ou William Walton¹⁷⁷. Des études biographiques, analytiques, historiques et contextuelles sont réunies et jettent un nouvel éclairage sur ces compositeurs et leurs œuvres et suggèrent de nouvelles façons de les comprendre. Ashgate a publié deux ouvrages de Peter Dayan, le premier professeur dans la discipline¹⁷⁸ : *Art as Music, Music as*

<http://music.berkeley.edu/academics/graduate/historylit/>.

¹⁷⁴ Malheureusement, les problèmes de financement ont fait que le cours n'a plus été programmé après 2011, « Literature and Music », Delia da Sousa Correa, Katia Chornik, and Robert Samuels in "Crossing the Divides.

¹⁷⁵ Site de l'*Open University's Literature and Music Research Group* :

<http://www.open.ac.uk/Arts/literature-and-music/index.shtml>

¹⁷⁶ *Phrase and Subject : Studies in Literature and Music*, Delia da Sousa Correa (ed.), Londres : Legenda, MHRA, Maney Publishing, 2006.

¹⁷⁷ *Olivier Messiaen : Music, Art and Literature*, Christopher Dingle and Nigel Simeone (eds.), Farnham : Ashgate, 2007; *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*, Sidney Buckland and Myriam Chimènes (eds.), Farnham : Ashgate, 1999; *William Walton : Music and Literature*, Stewart R. Craggs (ed.), Farnham : Ashgate, 1999.

¹⁷⁸ On peut consulter sa biographie sur http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languagescultures/delc/french/staff?person_id=120&cw_xml=profile.php

Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond et *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*¹⁷⁹.

Pour esquisser la contribution au développement des études musico-littéraires en langue française ces trente dernières années, notre principale source d'information est l'article de Francis Claudon, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », paru dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, publié à l'issue d'un colloque international qui s'est tenu en Sorbonne, les 20-22 mars 1999, ainsi que notre propre recherche.

Les rééditions du *Voyage musical* de Burney, la correspondance de Bizet et Berlioz, *Chopin* (1852) et *Lettres d'un bachelier en musique* de Franz List sont fondamentales pour l'étude historique, biographique et comparatiste, remarque Claudon dans son article. Il note aussi l'importance de contributions isolées: « incidental [contributions][...] whose quality, in spite of their limited scope, is compatible with that of the more comprehensive surveys »¹⁸⁰. Il souligne également l'importance du livre de Jean-Louis Cupers, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, qui prolonge l'article « Études comparatives : Les approches musico-littéraires: Essai de réflexion méthodologique » qu'il a publié dans *La littérature et les autres arts*. Dans ce livre, Cupers présente un catalogue des différentes relations entre la musique et la littérature à travers des exemples tirés de la littérature anglaise et française du XIX^e et du XX^e siècles. En outre, Claudon s'intéresse au livre *Musique et Littérature* de Jean-Louis Baskès qui a pour objectif de démontrer le rapport entre la pratique musicale et la pratique poétique. Le point de vue de ce dernier est plutôt historique ; il offre une analyse succincte des formes mixtes et de leur développement. Baskès s'intéresse aussi à la terminologie, aux expressions empruntées aux deux arts qui s'emploient très facilement.

Jean Molino, Nicolas Ruwet, Jean-Jacques Nattiez, sont les maîtres d'une approche sémiotique. Dans le recueil d'articles sur la musique et la poétique, *Langage, musique, poésie*, publié aux éditions du Seuil en 1972, Nicolas Ruwet, en utilisant les méthodes de la linguistique structurale, examine Schuman et Debussy mais cela, comme l'écrit Claudon, n'a pas eu de suite :

¹⁷⁹ P. DAYAN, *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*, Farnham : Ashgate, 2011 et *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Farnham : Ashgate, 2006.

¹⁸⁰ F. CLAUDON, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Jean-Louis Cupers and Ulrich Weisstein (eds.), Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000, p. 29.

« sadly, his example, [...] has not been emulated »¹⁸¹. Ruwet remarque : « ce qui, pour moi comme pour Jacobson, est la propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique : la répétition – plus précisément, la projection du principe d'équivalence de l'axe de la section sur l'axe de la combinaison »¹⁸². Jean-Jacques Nattiez promeut lui aussi une sémiologie de la musique. S'attachant aux œuvres de Pierre Boulez et de Proust, ses ouvrages *Musicologie générale et sémiologie* (1987), *Proust musicien* (1999), *La musique, les images et les mots* (2010) ont profondément influencé le développement de l'étude des rapports entre la littérature et la musique.

Françoise Escale, elle, expose ses préférences sémiologiques dans *Espaces sociaux, espaces musicaux* (1979), *Le compositeur et ses modèles* (1984), *Contrepoints : Musique et littérature* (1990), *Aléas de l'œuvre musicale* (1996), *Musique et différence des sexes* (1999), *La musique et le romantisme* (2005). Quant à savoir si la musique peut fonctionner en littérature comme « formant », Escale répond qu'on s'en tient à de vagues analogies. (D'ailleurs, Backès, explique la prétention à une écriture « musicale » en littérature plutôt comme une pose de l'auteur qu'une réalité démontrable). Claudon rappelle aussi le travail de Jean Rousset. Selon Claudon, dans *La littérature de l'âge baroque*, Rousset emploie des références bilatérales appropriées aux deux arts ; quant à *Passages, Échanges et Transpositions*, l'ouvrage est une déception car la section finale « Du parlé au chanté : La mise en musique du Mariage de Figaro » finit avec un point d'interrogation après la phase « des règles de transformation ». Claudon conclut : « Under these circumstances one gains, not surprisingly, the impression that ours is a labour of Sisyphus bound to end up by beginning all over again »¹⁸³. Parmi les raisons de cet état, Claudon souligne le besoin de compétence: « To be sure, everybody recognizes the ties which bind Thomas Mann to music and Stendhal to opera, but almost nobody is sufficiently trained in both literature and music to be able to pinpoint essential links between these two arts »¹⁸⁴ et deuxièmement, il y a le problème de la périodisation et de la définition.

¹⁸¹ F. CLAUDON, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam : Rodopi, 2000, p. 33.

¹⁸² N. RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris : Editions du Seuil, 1972, p. 10.

¹⁸³ F. CLAUDON, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam : Rodopi, 2000, p. 34.

¹⁸⁴ F. CLAUDON, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam : Rodopi, 2000, p. 34.

Claudon signale aussi les nouveaux ouvrages qui traitent de thèmes différents mais pertinents comme *Philosophie de la musique 1752-1798* de Belinda Cannone où elle évoque l'opéra, l'imitation et les goûts anciens et modernes et *La critique musicale dans la presse française 1870-1940* de Charles Goubault. Or, l'ouvrage de Vuong publié en 2003, *Musiques de romans*, touche les questions clés de l'étude musico-littéraire et offre une bonne analyse du rôle de la musique chez Proust, Joyce et Mann.

La diversité de points de vue est évidente dans les actes des différents colloques et dans les revues. Claudon fait références aux actes *E.T.A Hoffmann et la musique* de l'Université de Clermont-Ferrand et la section finale de l'ouvrage « Musique et Écriture », le numéro spécial sur la musique et la littérature de la *Revue des Sciences Humaines* (la section où des compositeurs comme Betsy Jolas, André Boucourechliev, Henri Pousseur et François-Bernard Mâche évoquent les contacts qu'ils ont eus avec les arts verbaux, et des écrivains comme Michel Butor, Danielle Sallenave et Jean-Yves Bosseur exposent leur point de vue), le numéro spécial de *Contretemps sur l'opéra*, le numéro special de la *Revue de Littérature Comparée* qui promeut une approche historique et théorique, les actes de la réunion de la Société française de littérature générale et comparée *Fins de Siècles* où le pluriel du titre indique un point de vue historique où la musique joue un rôle singulier, les actes du colloque d'Aix-en-Provence *L'Opéra au XVIII^e siècle*, les actes *Art et Littérature* de la Société française de littérature générale et comparée, et *Littérature et Musique* de la Faculté Universitaire St. Louis à Bruxelles. Dans les actes du Colloque international tenu en Sorbonne en 1999, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, des compositeurs, des musicologues, des spécialistes des langues et des civilisations exposent leurs points de vue, leur expérience et contribuent ainsi au sentiment que les relations entre la musique et la littérature dénotent une forte ambivalence à l'époque contemporaine et que les liens entre eux se sont relâchés. Le séminaire, « Musique et Littérature, Voie de la recherche et perspectives méthodologiques », organisé par Béatrice Didier (ENS), Emmanuel Reibel (Paris X) de novembre 2005 jusqu'à février 2006 et rattaché au Centre de recherche de l'Ecole Normale Supérieure, a accueilli douze jeunes chercheurs, doctorants ou post-doctorants. Dans leurs travaux, on trouve des thèmes théoriques, l'opéra, la musique et la poésie, la musique dans l'œuvre de Mérimée, d'Oscar Wilde, l'opéra, etc. En 2011 eut lieu le colloque méthodologique et bibliographique de la Société française de littérature générale et comparée, « La recherche musico-littéraire: bilans et perspectives (II). Il s'est tenu à l'initiative

du groupe « Littérature et musique : poétiques et représentations » du CRLC, à la Maison de la Recherche de l'Université Paris-Sorbonne, et s'inscrit dans la continuité des premières Rencontres littéraires et musicales, organisées en 2009 à Paris-Ouest Nanterre et l'ENS par Emmanuel Reibel, Timothée Picard, Guillaume Bordry et Marie-Hélène Rybicki. Les sujets examinés ont servi à l'approfondissement thématique (« Musiques-populaires / Littératures-savantes ») sur lequel a été mise à l'épreuve la diversité des méthodologies d'analyse musico-littéraires. Le groupe de recherche Musique et Littérature dans le cadre de Littérature et poétique comparées de l'Université Paris Ouest-Nanterre se propose de contribuer à la théorie sur les liens unissant musique et littérature et de construire une méthodologie. Ils s'intéressent notamment aux genres qui rapprochent la musique et la littérature mais aussi à la fécondité des imaginaires réciproques et à leurs systèmes poétiques. Leurs axes de recherche principaux sont Études de réception et d'interprétation, Discours sur la musique, Écrits de musiciens, Histoire, dramaturgie et esthétique de l'opéra, et Poétique comparée.

L'Université de Provence Aix-Marseille a organisé une Université d'été européenne : les « Rencontres Ste Cécile » durant cinq ans (juillet 2004-juillet 2008). Leur but était de réunir de jeunes chercheurs travaillant en Lettres et Sciences humaines (Musicologie, Littérature générale et comparée, Philosophie, etc.) sur les rapports entre la littérature et la musique. Les sujets abordés étaient la question de la citation en 2004 (« Entes, citations musicales en littérature, citations littéraires en musique »), les rapports du théâtre et de l'opéra en 2005, la « Présence des dieux à l'opéra » en 2006, les différentes formes « du chanté du parlé » en 2007, et « L'image musicale » en 2008. L'Université d'été proposait en alternance des conférences et des séminaires, en français et en langues étrangères, présentées par des spécialistes. Les contributions de jeunes chercheurs lors de ces Rencontres ont fait l'objet par la suite d'une publication en ligne sur le site « Littérature et musique »¹⁸⁵. La vocation du site LITTEMU est d'ordre bibliographique. Il s'agit de faciliter l'accès à deux types de références : références aux œuvres « musico-littéraires » et références aux textes critiques prenant pour objet l'articulation de la littérature et de la musique. Il comporte aussi un annuaire des chercheurs dont les travaux portent sur le domaine « musico-littéraire ».

¹⁸⁵ <http://publications.univ-provence.fr/litemu/index100.html>

Une Collection d'Études Musico-Littéraires est un livre trilingue qui regroupe les contributions au colloque international de Louvain d'octobre 2002, qui a réuni une douzaine de spécialistes sur le sujet musico-littéraire du *Pierrot Lunaire*. L'ouvrage présente le résultat d'un projet de recherche interdisciplinaire. Il réunit les travaux de recherches musicologiques et littéraires les plus récents afin de faire le point sur leurs résultats. On y trouve des contributions sur les différentes transformations littéraires et musicales qu'une œuvre peut connaître, un recueil en vers d'Albert Giraud, sa traduction allemande par Otto Erich Hartleben, sa composition musicale par Arnold Schoenberg et sa retraduction en français ; on y trouve aussi une étude du contexte culturel et historique. Une attention particulière est accordée à la réception publique contemporaine de ce travail.

Lettres, Langages et Arts (LLA) de la Maison de la Recherche à l'Université de Toulouse mène une recherche sur les rapports entre littérature et musique (les structures narratives et les structures romanesques dans le roman européen depuis la fin du XVIII^e siècle, les représentations de la musique et des musiciens dans le roman, la théorie et la méthodologie des études musico-littéraires (esthétique comparée), musique et société, musique et politique, musique et philosophie dans les fictions narratives, musique et théâtre) en liaison avec le groupe « Littérature & Musique » de Béatrice Didier à L'ENS (Ulm) et le « Centre d'étude des arts » de Maria João Pires à Belgaïs, au Portugal.

En mars 2012, s'est tenu à Toulouse le Séminaire sur les Interactions entre Musique, Littérature, Philosophie et Arts plastiques, de l'École doctorale V : Concept et Langages ; doctorants et post-doctorants y ont présenté leurs travaux (par exemple Joëlle Brun-Cosme, Doctorante de l'université Paris-Sorbonne, a parlé du *Dernier Jour d'un condamné*, opéra des frères Alagna d'après l'œuvre de Victor Hugo: il s'agit d'une analyse comparée de l'affiche avec la musique et le roman).

Dans le cadre du séminaire intersémiotique de l'Université Aix-Marseille un cours de six séances de novembre à décembre 2012 a été consacré au domaine musico-littéraire. Une approche, théorique et méthodologique, des rapports de la littérature et de la musique a été proposée. La réflexion a porté sur les relations et les spécificités de ces deux arts, qui correspondent à des systèmes sémiotiques différents, les phénomènes de passage d'un art à un autre, les tentatives de transposition intersémiotique et les formes mixtes.

Dans le cadre de l'IRPALL (Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues) de l'Université de Toulouse II-Le Mirail, le groupe de recherche Musique et Littérature : dialogues intersémiotiques a organisé deux journées d'étude en juin 2013 qui ont eu pour thème « Figure(s) du musicien : corps, gestes, instruments en texte », et ont fait suite à deux journées d'étude qui ont eu lieu sur le même thème en juin 2012.

Lors du 54^e Congrès de la Société des anglicistes de l'enseignement supérieur en France tenu à Caen en 2014, un atelier « Musique et culture anglophone » a été organisé. En outre, dans le cadre de l'atelier Texte-Image une journée a été consacrée aux traversées sonores également.

La revue *Silène* contient une rubrique spéciale consacrée à des articles qui confrontent la littérature et la musique et réfléchissent aux différents points de rencontre entre musique et littérature. On y trouve des articles de Francis Claudon, Peter Dayan, Jean-Louis Baskès, mais aussi de nouveaux chercheurs comme Sarah Ventimiglia, Isabelle Piette (*Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*), Frédérique Arroyas (*La lecture musico-littéraire*), Amélie Nadeau (*Une Passerelle Entre le Réel et L'imaginaire: L'univers Musical Dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal et L'oratorio de Noël de Göran Tunström*) etc.

Cette liste pourrait être bien plus longue mais l'objectif n'est pas d'être exhaustif. Il s'agit seulement de signaler la popularité de la recherche musico-littéraire et les différents aspects qu'elle comporte. Malgré les perspectives différentes qui persistent, l'étude du mot et de la musique attire de plus en plus des chercheurs, son champ s'élargit, la théorie et les voies méthodologiques fleurissent et, ce qui est plus important, sa légitimité n'est plus remise en question, come le souligne Claudon: « nobody questions its legitimacy or ... its difficulty »¹⁸⁶.

¹⁸⁶ F. CLAUDON, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades (1970-1990) », p. 39.

2.4. Les rapports entre la littérature et la musique

Une vue historique d'ensemble du développement esthétique de la littérature et de la musique semble indispensable car elle contribuera à l'examen systématique des similitudes et des différences entre ces deux arts.

Selon Carl Dahlhaus, « the system of aesthetics is its history: a history which is permeated with ideas and experiences of heterogeneous origin ».¹⁸⁷ Même si l'effort pour cerner la nature et la comparabilité de la littérature et d'autres arts remonte à l'Antiquité et aux travaux de Platon et d'Aristote, l'activité savante concernant les relations interartistiques date du XVIII^e siècle et fait partie de l'esthétique. Les premiers efforts comparatistes analysent la musique et la littérature comme des arts distincts mais en même temps comme des « arts sœurs ». Steven Paul Scher, dans son essai « Music and Literature » de 1981, fait référence à l'ouvrage de Hildebrand Jacob, *Of the Sister Arts* (1734) comme étant l'un des premiers efforts pour déterminer les affinités fondamentales et les correspondances entre les deux arts et leur classement dans la hiérarchie contemporaine des arts toujours fondé, à cette époque sur le principe mimétique des arts. Charles Avison, avec son ouvrage *An Essay of Musical Expression*, est le premier critique à insister sur l'importance de l'aspect émotif de la musique, défiant ainsi le principe mimétique des arts qui était toujours au centre de l'esthétique de Charles Batteux ou de Jean-Baptiste Du Bos. Cette étude a inspiré les esthéticiens britanniques tels que John Brown, Daniel Webb, James Beattie et Thomas Twining. Cette tendance britannique a été bien reçue par les esthéticiens allemands comme Johan Georg Sulzer, Johann Nikolaus Forkel, et Johan Gottfried von Herder.

En ce qui concerne la période romantique, S. P. Scher attire l'attention sur Wilhelm Wackenroder, Ludwig Tieck, Novalis et E.T.A. Hoffmann qui déclarent la supériorité de la musique par rapport aux autres arts. L'esthétique du romantisme, préconisant l'élimination des limites entre la littérature et les arts dans la théorie et la pratique poétiques, a influencé profondément le développement des études des relations entre la musique et la littérature. L'origine du concept de « musicalisation de la fiction » est, d'après Scher, liée au romantisme. Ce sont les écrivains romantiques qui ont les premiers essayé de le mettre en œuvre et ils ont influencé presque toutes les expériences musico-littéraires qui ont suivi, des symbolistes français

¹⁸⁷ C. DAHLHAUS, *Musikasthetik*, Laaber : Laaber-Verlag, 1986, p. 10.

à James Joyce et Thomas Mann. Le processus de libéralisation de la musique sous la forme de la musique à programme, du lied, de l'opéra littéraire, aura lieu au cours du XIX^e siècle et il est aussi inspiré par le romantisme. Le manifeste du formalisme *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854, où Eduard Hanslick rejette le principe expressif de la musique, n'aurait pas non plus été écrit, selon Scher, sans les Romantiques. Et c'est l'ouvrage de Jules Combarieu, *Les Rapport de la musique et de la poésie considérée au point de vue de l'expression* (1894) qui ouvre la nouvelle voie des études musico-littéraires.

Scher considère l'œuvre de Combarieu comme la première étude comparatiste, philologiquement et musicologiquement fiable, des correspondances entre les deux arts. Par ailleurs, Scher attire l'attention sur les ouvrages d'Oskar Walzel *Wechselsetige Erhellung der Kunste* (1917) et *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923) où Walzel définit son concept de « *reciprocal illumination of the arts* »¹⁸⁸. L'étude historique de René Wellek de 1942, « *The Parallelism between Literature and Arts* », est un ouvrage qui offre une revue critique de la recherche internationale sur les analogies interartistiques au XX^e siècle. Pour la période concernant l'après-Deuxième guerre mondiale, il se réfère à C.S. Brown et sa contribution au développement des études musico-littéraires. Selon Brown :

There is no organisation of the work or the workers in the field of musico-literary relationships. Many a scholar publishes a single work in the field, usually involving a writer or aspect of literature in which he regularly works, and never returns to the relationship of the arts. A small number of scholars have primary interest in the field and work in it intensively, but they do not form anything that could be called a group or coterie. Similarly, there are no organized or conflicting schools of thought, as there is no official point of view and no standard methodology. The entire field of study remains essentially individual and unorganized.¹⁸⁹

Même si au moment où il a écrit son article, en 1982, Scher a eu l'impression que la situation dans le champ n'était pas loin de ce que Brown décrivait, aujourd'hui cette situation s'est considérablement améliorée, surtout grâce à Scher et aux efforts de théoriciens comme

¹⁸⁸ O. WALZEL, dans S.P. Scher, « Literature and Music », *Essays in Honour of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. 196.

¹⁸⁹ C.S. Brown, « Musico-Literary Research in the Last Two Decades » dans S. P. Scher, *Literature and Music*, p. 5-6.

Werner Wolf, Lawrence Kramer, Eric Prieto, qui ont essayé de cerner plus avant le rapport musique/mot ainsi que la méthodologie de la recherche, sans oublier les nombreuses activités de la *Word and Music Association*. Ce que Lawrence Kramer a remarqué dans son article « Dangerous Liaisons », à savoir que les disciplines sont théorisées après avoir été pratiquées, s'est avéré vrai¹⁹⁰.

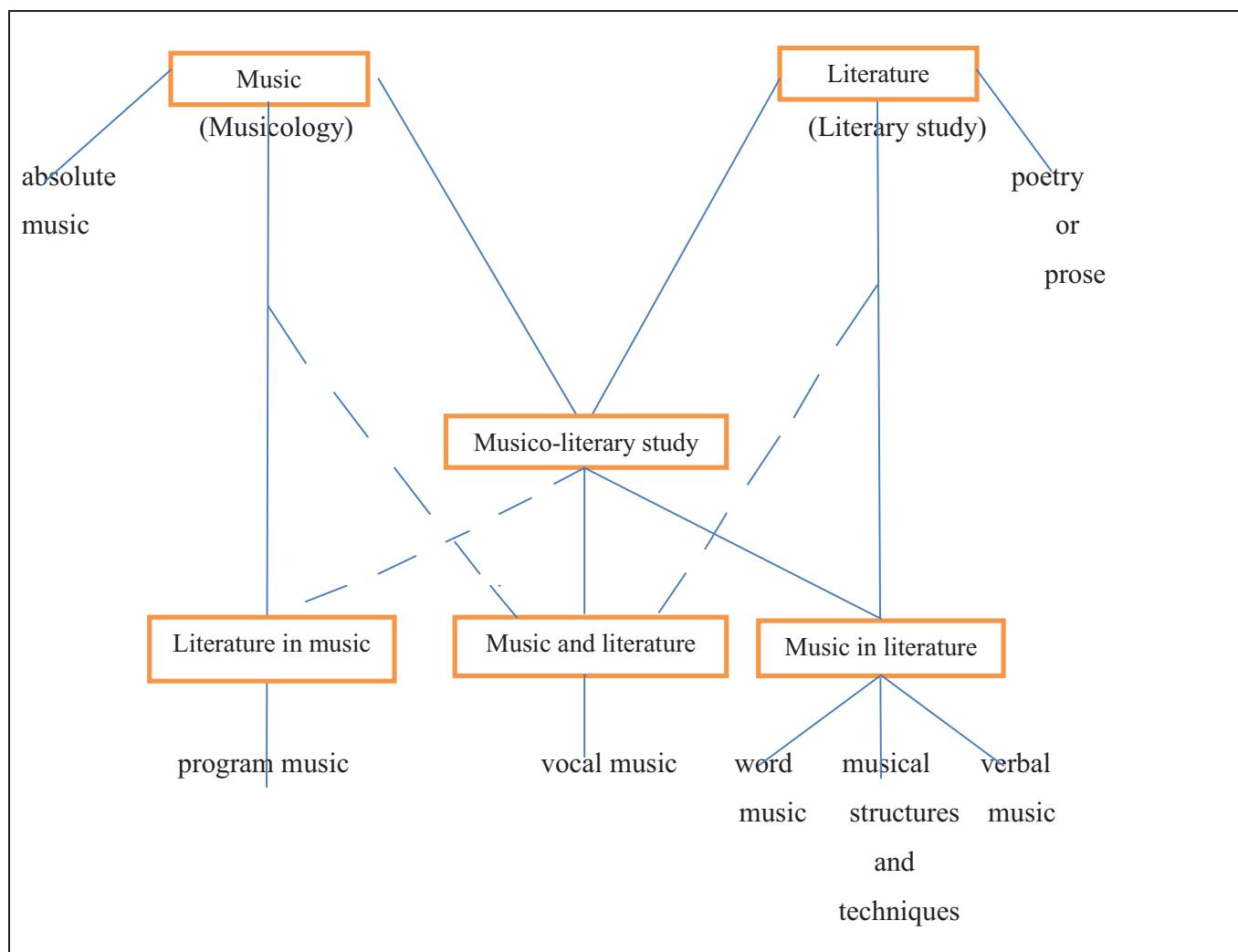
2.4.1. Quelques théoriciens des Études du mot et de la musique

Dans cette partie, nous aborderons le travail de quelques théoriciens des études du mot et de la musique : Steven Paul Scher, Werner Wolf, Lawrence Kramer et Eric Prieto. Leur travail a marqué le développement de la recherche sur les mots et la musique, et chacun d'eux a rajouté des éléments importants au travail de ses prédécesseurs. Leur recherche tisse la trame principale de la mise en valeur du rapport musico-littéraire, qui commence avec la division tripartite de Scher et continue avec la critique contemporaine « orientée vers le lecteur ».

Le moment crucial dans le développement des études du mot et de la musique correspond à la division tripartite de la relation musique-littérature de Steven Paul Scher qui, dans les années soixante, distingue la littérature en musique, la musique et la littérature, et la musique dans la littérature. L'objectif de cette typologie est de faciliter la recherche : « it was meant as an open-ended overview of the field, a map to facilitate initial orientation in the maze of diverse manifestations of musico-literary phenomena and to encourage further research »¹⁹¹.

¹⁹⁰ L. KRAMER, « Dangerous Liaisons : The Literary Text in Musical Criticism », *19th-Century Music* Vol. 13, No. 2, automne 1989, p. 159.

¹⁹¹ S.P. SHER, « Melopoetics Revisited », *Word and Music Studies*, p. 19.



Dans sa typologie, Scher classe la musique absolue, la poésie et la prose comme des manifestations pures de la musique et de la littérature. Les autres types qu'il définit sont liés à l'origine à l'un des deux arts mais ils montrent des traits qui les lient également, à des degrés différents, à l'autre art. Pour ce qui est de la musique à programme et de la musique vocale, la musique est le medium primaire et leur rapport avec la littérature est limité, la musique à programme pouvant être inspirée d'une œuvre littéraire et la musique vocale étant une combinaison plus équilibrée de deux arts : l'opéra, le lied, l'oratorio, etc. L'évocation de la musique peut être littéraire ou non-littéraire. Même si les deux types utilisent la langue comme medium d'expression, les notes à programme emploient une langue non-littéraire, et sont ainsi très différents de la « musique en mots » (« word music »), des structures et des outils musicaux

dans les œuvres littéraires, et de la musique verbale. Par conséquent, les évocations littéraires de la musique peuvent être considérées comme de la littérature. La source, la technique de réalisation et l'objectif poursuivi aideront à distinguer les différents types de verbalisation de la musique. En outre, Scher explique que dans toutes les évocations littéraires de la musique, le poète (l'auteur de prose et de poésie) rajoute à sa source d'inspiration (l'imagination poétique) l'expérience musicale directe et/ou une partition, où il permet à son imagination d'être inspirée par la musique : « he thus assumes the role of transmitter, rendering (suggesting, describing, or creating) music in words »¹⁹². Il définit la « musique en mots » (« word music ») par sa tendance à imiter le son musical. L'onomatopée, dans sa définition large, sert au poète de technique de verbalisation primaire. Le deuxième type d'évocation de la musique en littérature consiste à imiter des structures musicales et à employer des principes, des outils, des formules et des concepts musicaux dans une œuvre littéraire : « The poet who chooses to imitate musical structures and devices achieves his goal through attempting the superimposition of musical structures on a literary work or through experimenting with musical devices in a literary medium »¹⁹³. Par contre, la musique verbale a pour objectif de rendre de manière poétique des implications intellectuelles et émotionnelles, et suggère un contenu métaphorique de la musique. Par ailleurs, Scher distingue deux types de musique verbale : la *représentation* de la musique en mots – quand le poète s'appuie sur une expérience musicale directe et/ou sur une connaissance de la partition comme source. Il s'agit soit d'une musique qu'il identifie lui-même ou qui est identifiable par référence. L'autre type de musique verbale a comme source primaire l'imagination poétique. Le poète est inspiré par la musique en général et ainsi le deuxième type de musique verbale implique la *présentation* directe de la musique fictive que le poète crée : « a 'verbal piece of music,' to which no composition corresponds »¹⁹⁴.

Ce concept de « musique verbale », à savoir la manifestation de la musique en littérature, est au cœur de notre étude. Scher a développé le concept et la définition du terme « musique verbale » en 1968 dans *Verbal Music in German Literature*. Dans son article « Notes Towards a Theory of Verbal Music » (1970), il évoque que la caractéristique principale de la musique verbale est sa nature littéraire.

¹⁹² S.P. SCHER, « Notes Towards a Theory of Verbal Music », *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 30.

¹⁹³ S.P. SCHER, « Notes Towards a Theory of Verbal Music », *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, p. 30.

¹⁹⁴ S.P. SCHER, « Notes Towards a Theory of Verbal Music », *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, p. 30.

Walter Bernhart dans son article « Masterminding Word and Music Studies : A Tribute to Steven Paul Scher » rend hommage à la contribution de Scher dans le développement des études du mot et de la musique et souligne l'importance de sa typologie qui a d'ailleurs fourni le cadre de la première édition du *Word and Music Book Series Defining the Field* où les articles ont été répartis selon la typologie de Scher : « His systematic model has structured our view of the whole field (this typology of word and music relations is still strongly with us ; it has stimulated others to amend, refine, and complicate it, but no-one has lost sight of it) »¹⁹⁵.

Selon la typologie de Scher, le rapport musico-littéraire ne peut être analysé que structurellement. Cependant, Werner Wolf, autre figure centrale de ces études, a tenté, dans son essai « Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality », de rajouter aux rapports mot-musique tels qu'ils se manifestent dans l'œuvre (ce que Scher nomme rapports « intra-compositionnels »), les rapports entre les œuvres ou rapports « extra-compositionnels ». Son but est d'adapter le champ aux développements nouveaux :

Word and music relations are here seen as part of the wider field of intermediality, of which a general typology is proposed. It is a partial reconceptualization of a previous typology in the light of ongoing research. Former discussions of intermedia or interart relations have tended to focus on what I call « intracompositional intermediality » or « intermediality in the narrow sense » and on its subforms: « plurimediality », and « intermedial reference » through « thematization » and « imitation » of other media. As distinct from this approach, my typological revisiting of intermediality starts from a broader sense of the term, which also includes « extracompositional » intermediality and its subforms « 'transmediality » and « intermedial transposition »'.¹⁹⁶

La typologie de Scher, ainsi que la typologie modifiée par Alber Gier et les modifications plus anciennes de Wolf ne peuvent rendre compte, par exemple, du type d'études que Lawrence

¹⁹⁵ W. BERNHART, « Masterminding Word and Music Studies : A Tribute to Steven Paul Scher », *Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. 9.

¹⁹⁶ W. WOLF, « Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality », *Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. 13.

Kramer privilégie, et ce sont les « lectures en tandem » ('tandem readings')¹⁹⁷ de différents médias, la recherche de John Neubauer sur la narrativité de la musique et la recherche musico-littéraire ou la description de Michael Halliwell de la transposition lyrique d'un roman, qui marquent un grand changement dans la recherche musico-littéraire qui traditionnellement a été effectuée par des critiques littéraires, mais aujourd'hui on remarque le désir des musicologues de contribuer de plus en plus à ces études.

Selon Scher, c'est le musicologue Lawrence Kramer qui a joué le plus grand rôle : « he has contributed the most in recent years toward developing this new critical language [...] he has been able to generate and employ an imaginative vocabulary of interart discourse, breaking new critical ground in virtually every area of musico-textual convergence, most notably in the lied interpretation, musical narratology, and what he calls 'tandem criticism of music and culture' » (« Salome » 270) »¹⁹⁸.

Lawrence Kramer cherche le fondement du rapport mot-musique en herméneutique. Selon lui, « musical meaning is rooted in the subjectivities of discourse [...] the meanings of musical signs (and implicitly, of relationship between music and text) are contingent and unstable »¹⁹⁹. Le début de cette approche se trouve dans la musicologie des années 1990 et son orientation culturelle qui tend à examiner les significations qui avaient généralement été omises. L'un des moyens employés à cette fin est une redéfinition de la relation entre la musique et les signes. Le scepticisme à l'égard du pouvoir sémantique des signes a encouragé l'approche culturelle qui a eu tendance à diminuer la valeur des signes au profit d'une herméneutique moins restrictive. Kramer souligne les conséquences : « 1) a positive revaluation of the long-disparaged relationship between music and the words – the necessary vehicles of hermeneutics – used to talk about it ; and 2) an extension of hermeneutics into the domain of a type of language not traditionally reckoned with in discussions of words and music : the performative speech-act »²⁰⁰.

¹⁹⁷ L. KRAMER, « Dangerous Liaisons : The Literary Text in Musical Criticism », *19th-Century Music* Vol. 13, No. 2, automne 1989, p. 161.

¹⁹⁸ S.P. SHER, « Melopoetics Revisited », *Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Walter Bernhart, Steven Paul Scher and Werner Wolf (eds.), Amsterdam/Atlanta, 1999, p.14.

¹⁹⁹ L. KRAMER, « Signs Taken for Wonders : Words, Music, and Performativity », *Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. viii.

²⁰⁰ L. KRAMER, « Signs Taken for Wonders : Words, Music, and Performativity », *Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. 35.

Un autre théoricien, Eric Prieto propose un modèle heuristique : « Prieto's essays also deal with contingency, specifically in metaphorical meanings assigned to music. But he argues that rather than dismissing metaphor as a means of explicating relationships between words and music, metaphorical exegesis should be carefully considered in order to reveal information about the context of a work »²⁰¹. Son modèle heuristique est fondé sur l'œuvre de Nelson Goodman dans laquelle « literature and music are 'de-essentialized' – considered not in terms of their distinct properties, but in terms of their functions in day-to day life »²⁰².

Les tentatives de définir ce champ sont toujours très vivaces. L'atelier panoramique '*surveying the field*' fait partie de chaque congrès de la *Word and Music Association* où de nouvelles réflexions théoriques sont présentées. Ce bref compte rendu tente de présenter les aspects les plus marquants du travail de quelques théoriciens qui ont beaucoup influencé la recherche dans ce domaine, qui ont proposé de nouvelles voies, en s'inspirant les uns des autres, et en s'imposant des défis. Certains aspects de leur travail trouveront leur place dans l'analyse qui suit du rôle de la musique dans *Pilgrimage*.

2.4.2. *Quelques mots sur la terminologie*

Le désir de trouver une terminologie appropriée et cohérente pour décrire certains aspects d'une œuvre littéraire qui se rapproche de la musique remonte aux années quarante et est toujours d'actualité. Quant à nous, il nous semble crucial de prendre conscience de l'importance de l'emploi d'une terminologie adaptée quand on parle de musique dans une œuvre littéraire. À défaut d'employer une terminologie adéquate, la recherche perdrait tout son sens.

Rene Wellek, adhérant au scepticisme exprimé par Karl Vossler et Kurt Weis dans les années trente, a tenté d'évaluer les emplois de différents termes empruntés à d'autres arts dans la critique littéraire en indiquant le danger de cette pratique, ce que Brown souligne aussi lorsqu'il

²⁰¹ S. M. LODATO, « Introduction », *Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. viii.

²⁰² S. M. LODATO, « Introduction », *Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, p. viii.

évoque « a trend towards the loose metaphorical use of technical terms »²⁰³. Pour Scher, ce sont les analogies vagues entre la musique et la littérature, les comparaisons manquant de précision, les métaphores subjectives qui motivent essentiellement le scepticisme de certains critiques quant à la possibilité de faire des comparaisons interartistiques. En outre, ce qui s'est créé, c'est un « chaos terminologique » :

Particularly in discussions of possible correspondence between literature and music, critics often seem to abandon all restraint in matters of appropriate linguistic usage and succumb to the Dionysian, demonic power of music. The result is terminological chaos, usually in the form of inexact, indiscriminating and often highly idiosyncratic borrowings from a vocabulary which properly belongs to musical analysis ; and appellations such as melody, harmony, counterpoint, cadence, orchestration, syncopation, and modulation abound.²⁰⁴

Au début du vingtième siècle, ce type de terminologie imprecise a été employé par la critique comparatiste, en particulier par Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel, et Oswald Spengler²⁰⁵. Dans son article « How Meaningful is 'Musical' in », Scher rappelle l'emploi imprécis du terme « musical » pour désigner une qualité accordée à la poésie (il indique que ce terme a été employé par Paul Valéry, Luigi Ronga, Jacques Barzun, Gretchen L. Finney ou Henric Mayer). Scher retrace l'emploi subjectif de ce terme pendant la période romantique, en particulier par S. T. Coleridge et F. Schiller. En revanche, René Wellek et Northrop Fry sont très prudents. Selon Wellek, si on analyse attentivement « la musicalité » d'un vers, on s'aperçoit que c'est complètement différent de ce que l'on appelle la « mélodie » en musique : « It means an arrangement of phonetic patterns, an avoidance of accumulations of consonants, or simply the presence of certain rythmical effect »²⁰⁶. Wellek estime par conséquent que le terme « musicalité » ne doit pas être utilisé en critique littéraire car il est trompeur. Fry, lui, comprend « la musicalité » ainsi : « a quality in literature denoting a substantial analogy to, as in many

²⁰³ C.S. BROWN, « Musico-Literary Research », *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, p. 6.

²⁰⁴ C.S. BROWN, « Musico-Literary Research », *Musico-Poetics in Perspective*, p. 38.

²⁰⁵ S.P. SCHER, « How meaningful is Musical in Literary Criticism (1972) », *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Walter Bernhart and Werner Wolf (eds.), Amsterdam/New York : Rodopi : 2004.

²⁰⁶ WELLEK, *Theory of Literature* dans « How meaningful is Musical in Literary Criticism (1972) », *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, p. 43.

cases an actual influence from, the art of music »²⁰⁷. Fry distingue l'emploi sentimental de l'emploi technique du terme « musical »²⁰⁸. Scher discerne trois emplois du terme : l'emploi acoustique, l'emploi évocateur et l'emploi structural. Selon lui, seul le dernier usage possède un sens potentiel : « alluding to structural phenomena, to artistic arrangement in musiclike sequence – are we dealing with literary techniques which can be proven on occasion to be more or less analogous to certain techniques in actual music »²⁰⁹. L'idéal, selon Scher, est de laisser le terme « musical » aux poètes sauf dans les cas où il denote certains aspects de la musique : « If used at all in criticism, it should denote only literary phenomena that relate specifically to some aspect of actual music »²¹⁰. Dans son article « Literature and Music », il conclut qu'il est indispensable pour un chercheur d'être conscient des dilemmes et des pièges de la terminologie empruntée à la musicologie : « one of the tasks for serious musico-literary scholars ought to be to evolve a set of clearly defined terms »²¹¹.

²⁰⁷ FRY, « Sound and Poetry », 1957, cité dans W. Wolf, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, p.51.

²⁰⁸ N. FRY, *Anatomy of Criticism*, Princeton : Princeton University Press, 1957, p. 255-6.

²⁰⁹ SCHER, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, p. 43.

²¹⁰ SCHER, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, p. 200.

²¹¹ SCHER, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, p. 200.

Chapitre 3

Pilgrimage, « roman musical »

3. *PILGRIMAGE*, « ROMAN MUSICAL »

3.1. Qu'est-ce que c'est un roman musical?²¹²

En gardant à l'esprit les astuces de l'adjectif « musical », on peut dire que par « roman musical » on entend une œuvre dédiée, à différents degrés, à la description de la musique, un roman qui écrit et affabule la musique, un texte romanesque qui contient une description de la musique, quelle qu'elle soit. Cette brève définition prend aussi en compte le fait qu'il n'y a pas qu'une seule façon d'écrire la musique et que chaque tentative comporte en soi le risque d'un échec car la critique littéraire n'est pas d'accord quant à savoir si un roman essentiellement musical est réalisable et s'il est possible d'écrire la musique. Comme l'écrit Hoa Hoi Vuong : « [il n'est pas sûr que] les plus grandes réussites en ce domaine ne soient pas des approximations ou plutôt des infléchissements de style spécifique à chaque auteur et n'ayant qu'un rapport biaisé avec son objet supposé, la musique »²¹³. Cependant, la musique dans une œuvre littéraire n'est pas une nécessité, une obligation, mais une volonté et un choix de l'écrivain. Elle est insérée dans un roman en tant que révélateur ou symbole ; elle est vue comme une opportunité pour la littérature de dépasser ses limites, mais aussi comme une limite ; elle sert de modèle mais aussi de métaphore.

En ce sens, cette thèse a pour objectif de démontrer que *Pilgrimage* est un roman musical, que la musique y joue un rôle crucial et fonctionne à plusieurs niveaux, qu'elle n'est pas une qualité imposée allusivement ou un trait mineur et insignifiant que l'on peut ignorer. Baskès écrit : « On noircirait des centaines de pages si l'on cherchait à dresser une liste de romans où la musique est évoquée »²¹⁴ or il n'y a que quelques années, pourrait-on dire, que *Pilgrimage* a été mis sur cette « liste ». Toutefois, il n'est pas suffisant de classer *Pilgrimage* dans les romans du vingtième siècle où l'on trouve des mentions de la musique car la musique dans *Pilgrimage* est bien plus que mentionnée. Cette thèse tente de révéler le potentiel de *Pilgrimage* en termes de rapports entre musique et littérature et d'analyser la manière dont la musique peut fonctionner

²¹² VUONG, « Qu'est-ce qu'un roman musical ? », *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 27-31.

²¹³ VUONG, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, p. 29-30.

²¹⁴ J.- L. BASKES, *Musique et Littérature : Essai de poétique comparée*, Paris : P.U.F., 1994, p. 25.

dans un roman ; elle tente aussi de contribuer à la recherche musico-littéraire tournée vers les questions de sexualité et dans l'ensemble, d'ouvrir *Pilgrimage* à de nouveaux défis.

3.2. La réception de *Pilgrimage* en tant que roman musical

A notre connaissance, le premier critique qui a fait référence à la musique dans son interprétation de *Pilgrimage* est Abel Chevalley, en 1925. Selon lui, *Pointed Roofs* est tourné vers différents arts : « [it is] most closely related to the forms of painting, music and sculpture that are being developed by her generation »²¹⁵. Depuis, certains chercheurs qui ont travaillé sur l'œuvre de Richardson ont remarqué l'importance de la musique dans *Pilgrimage* et le caractère musical du roman en tant qu'il est relié à d'autres aspects du roman. Par exemple, Jean Radford en expliquant le manque de représentation du corps de la protagoniste écrit : « the body [...] can be 'heard' in *Pilgrimage*, if one reads for it, if one listens 'differently', as Irigaray says »²¹⁶. En outre, Kristine Bleumel parle brièvement de la musique dans *Pilgrimage* dans son œuvre *Experimenting on the Borders of Modernism : Dorothy Richardson's Pilgrimage*, où elle relie le langage musical à l'expérimentation narrative et l'identité lesbienne, et ainsi aux limites de la langue :

As Miriam grows older, we are repeatedly made aware that her dilemma with language – her desire to create the “real” with another person through speech that embraces a nonlinguistic reality – is a sexual dilemma. As such, it is fraught with all the anxieties characteristic of *Pilgrimage*'s struggle against heterosexual narratives. To avoid the trap of heterosexual assumptions and structures while preserving the opportunity to explore the dilemma of language, the text sometimes concentrates on the less threatening medium of musical language. Like the nonsense language Miriam shares with Harriet, music functions as a positive, nondivisive language in *Pilgrimage*.²¹⁷

Bonnie Kime Scott, quant à elle, observe que la capacité de Miriam à s'exprimer par la musique est une caractéristique déterminante de la « New Woman »²¹⁸. Carol Watts identifie le

²¹⁵ A. CHEVALLEY, *The Modern English Novel*, New York : Knopf, 1925. Réédition Haskell House, 1973, p. 246, 249-51.

²¹⁶ J. RADFORD, *Dorothy Richardson*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 25.

²¹⁷ K. BLUMEL, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens : University of Georgia Press, 1997, p. 62.

²¹⁸ B.K. SCOTT, *Refiguring Modernism*, Bloomington : Indiana University Press, 1995, p. 141.

séjour en Allemagne et l'expérience musicale que Miriam y acquiert comme très important pour son identité culturelle et sexuelle :

Germany makes available to Miriam a space in which, on one level, she can begin to make out the shape of her desires, the foundations of her education and the limitations of her self-knowledge. On another level, Germany offers at certain moments a particular mode of musical experience that proves to be a crucial step in the definition of her sexual and cultural identity.²¹⁹

Cependant, tous ces critiques se contentent de mentionner « la musique » et de remarquer certain rôle qu'elle joue dans le roman, sans aller plus loin. Ils emploient un vocabulaire musical pour caractériser certains aspect du roman qui d'ailleurs, sont difficile à cerner parce qu'ils qui sont vagues, ce qui n'explique pas vraiment l'importance de la musique dans *Pilgrimage* ; ainsi tombent-ils dans le piège dont parle Scher lorsqu'il évoque la terminologie, comme cela a été vu dans le chapitre précédent.

Ceux qui ont identifié la musique comme un sujet crucial et qui ont essayé de dénouer la signification des références musicales dans *Pilgrimage* sont Cecilia Björkén-Nyberg, Arianne Burford, Francesca Frigerio et Thomas Fahy. Il s'agit de cinq articles et d'un petit livre, qui a paru en 2010 en italien²²⁰, qui s'intéressent au rôle que joue la musique dans le développement de l'identité nationale, culturelle et sexuelle de la protagoniste et presque tous se réfèrent uniquement au premier volume *Pointed Roofs*.

Cecilia Björkén-Nyberg, dans son article « 'Listening, listening': Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street* and *Pilgrimage* », compare le processus d'écoute de la musique de Beethoven dans *Howards End* de E.M. Forster, *Sinister Street* de Compton Mackenzie, et *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson. L'acte d'écoute de la musique est examiné à partir des questions de genre et du rôle de la femme dans la société édouardienne. C'est un article qui examine l'écoute de la musique (de Beethoven) dans un contexte culturel ; en effet, Björkén-Nyberg stipule (en se référant à Martyn Evans) qu'il n'existe pas d'oreille innocente, et que la façon dont on écoute la musique est toujours influencée par différents facteurs socio-politiques,

²¹⁹ C. WATTS, *Dorothy Richardson*, Plymouth : Northcote House, 1995, p. 15.

²²⁰ En 2010, F. Frigerio a publié *Quando le parole cantano. La scrittura musicale di Dorothy Richardson*, Aracne.

culturels, spirituels, etc.²²¹ Dans Angleterre édouardienne, écouter la musique de Beethoven, selon Björkén -Nyberg revient à accepter un discours masculin :

In the thin slice of time critics call Edwardian, listening to Beethoven's music amounted to an implicit acceptance of an inherited male discourse. The male ear was thus much better tuned in to his symphonies and sonatas than the female ear which was being made subject to penetration or even rape. Thus, paradoxically, the more a woman enjoyed Beethoven's music, the more she endorsed her own inferiority and subjection. As a result, music made her conscious of herself as a split subject.²²²

Cependant, une fois consciente de son infériorité, la femme sera capable de trouver, de créer une écoute à elle. Forster et Mackenzie montrent les difficultés de la position des femmes dans la société, selon Björkén-Nyberg, alors que Richardson suggère une façon d'y échapper²²³. C'est un article qui examine minutieusement la musique comme discours engendré en parlant du processus d'écoute de la musique (de Beethoven), de la musique absolue et des genres, de l'identité nationale (anglaise ou allemande), du génie et du genre, de la sonate comme discours masculin, des salles de concert et de la musique chez soi.

Tout d'abord Björkén-Nyberg analyse comment Margaret, Tibby et Helen, les personnages dans *Howards End* d'E. M. Forster, « écoutent » la musique en leur opposant l'écoute de Michael Fane dans *Sinister Street* de Compton Mackenzie. Son point de départ est la notion de Ramer selon laquelle la musique incarne une sensibilité et par conséquent, l'écoute de la musique instaure un processus d'introspection. Une fois que l'auditeur se tourne vers lui-même, il ne trouve pas comment ce processus a été entamé. Ce qu'il trouve c'est ceci : « a creative energy of mind »²²⁴. Margaret, Tibby et Helen ne trouvent pas cette « énergie créative ». Par contre, Michael y réussit et sert de modèle pour montrer comment ce processus

²²¹ M. EVANS, *Listening to Music*, Houndmills : Macmillan, 1990, p. 100-101 dans C. Björkén-Nyberg, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », *Perspectives on Modern Literature, Literature and Music*, Michael Meyer (ed.), Amsterdam /New York, NY : Rodopi, 2002, p. 89-115.

²²² C. BJORKEN-NYMBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 89-90.

²²³ C. BJORKEN-NYMBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 90.

²²⁴ L. KRAMER, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley : University of California Press, 1995, p. 53.

fonctionne chez un homme. La musique absolue qui protège Margaret et Tibby ne comprend pas le processus dont parle Kramer, en outre, elle reflète le genre masculin²²⁵, c'est pourquoi Margaret tente de trouver une écoute à elle dans un contexte qui n'appartient pas aux femmes. Par conséquent, cette tentative est un échec. Harriet, de son côté, en tant que femme, n'a pas accès à cette énergie créative car, comme toutes les femmes, elle est socialisée dans une société et une culture masculines où il n'existe pas d'expérience féminine qui pourrait servir de point de repère²²⁶. Comment définir l'expérience féminine, comment justifier son existence sont des questions au centre de *Pilgrimage*, remarque Björkén-Nyberg. Selon elle, Richardson s'appuie sur la musique pour construire l'expérience féminine. La protagoniste, Miriam, se tourne vers la musique pour éviter la norme masculine : « When she starts to fashion a strong and independent identity, music becomes instrumental in side-stepping the male norm »²²⁷. Selon Björkén-Nyberg, *Pilgrimage* ne sert pas à construire une nouvelle identité, mais à confirmer l'identité qui existe déjà. Ensuite, Björkén-Nyberg évoque l'identité nationale de Miriam, sa tentative de la (re)construire en opposant la culture anglaise et la culture allemande, la simplification excessive que cette tentative implique et la redéfinition de la conception anglaise de la musique. La transformation musicale de Miriam entraîne des changements dans sa façon d'écouter, de jouer et de faire de la musique.

Dans son essai « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », Burford examine la tentative de Richardson et de Woolf d'inventer de nouveaux langages qui, à travers la musique et le silence, rompent avec les récits traditionnels. Son article s'intéresse à « l'écriture féminine » de ces deux écrivains et tente de montrer comment elles bouleversent la domination masculine dans la société et les pratiques littéraires :

Both Richardson and Woolf challenge various boundaries such as socio-political constructions of gender and the limitations of conveying or finding meaning through words. The silences, pauses, and music used by Woolf and Richardson interrupt the

²²⁵ BJORKEN-NYMBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 93-94. (Björkén-Nyberg s'appuie sur Marcia J. Citron)

²²⁶ BJORKEN-NYMBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 92 (Björkén-Nyberg se réfère à L. Kramer et Jonathan Culler).

²²⁷ BJORKEN-NYMBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 107.

rhythms of traditional narratives and as part of this project serve a political purpose : these interruptions resist not only authoritative narratives that use words to define and communicate thoughts and feelings but also the very hierarchically structured patriarchal culture that relies upon and uses these words to dictate to, define, and dominate women.²²⁸

Le silence dans *Pilgrimage* et dans *The Waves*, selon Burford, sert à résister et lutter contre l'hégémonie masculine²²⁹. Burford aborde aussi l'écriture du corps féminin et dit que Richardson donne de la voix au corps féminin. Selon elle, Miriam s'exprime à travers son corps quand elle joue du piano ce qui, à son tour, marque sa résistance à la marginalisation des femmes²³⁰. Par ailleurs, Burford essaie d'identifier l'influence et la signification de la présence de la musique de Beethoven dans les deux romans. Burford décrit, très facilement dirons-nous, le rapport de Miriam à la musique de Beethoven comme une idéalisation en s'appuyant uniquement sur *Pointed Roofs*. Par contre, Burford précise que, selon Woolf, il n'existe pas d'œuvre où l'on pourrait trouver la vérité, surtout pas dans une composition due à un homme. Burford conclut que malgré leurs points communs, Woolf en définitive rejette la musique alors que pour Richardson et ses personnages, la musique joue un rôle stratégique. Ce que ces deux écrivains partagent, selon Burford, ce sont des motifs politiques dans leur façon d'employer le silence, le concept de « purposeful being » contre celui de « planful becoming²³¹ », et que toutes les deux font un effort pour créer une nouvelle langue subversive²³².

Dans son article « Playing the Body/the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music », Francesca Frigerio, chercheur qui s'est intéressée de près à la musique dans *Pilgrimage*, essaie d'esquisser brièvement l'importance de la musique dans

²²⁸ A. BURFORD, « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », *Virginia Woolf and Communities, Selected Papers from the Eight Annual Conference on Virginia Woolf*, Jeanette McVicker and Laura Davis (eds.), New York : Pace University Press, 1999, p. 269.

²²⁹ BURFORD, « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 270-71.

²³⁰ BURFORD, « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 272.

²³¹ Dans son article « The Film Gone Male », Dorothy Richardson parle du cinéma muet comme étant féminin. Insistant sur la contemplation, le cinéma muet ouvre vers la réalité, au « changeless [...] purposeful being » qui est dans son essence féminin. Devenant audible et un moyen de propaganda, le cinéma devient masculin. C'est le destin du cinéma, mais c'est un destin masculin : « The destiny of planful becoming, rather than of purposeful being ». Les concepts de « Being » et « Becoming » comme opposition masculin/féminin sont au centre des idées de Richardson.

²³² BURFORD, « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 274.

Pilgrimage au niveau lexical, sémantique et structurel, mais son analyse se fonde uniquement sur le premier volume, *Pointed Roofs*. Tout d'abord, Frigerio mentionne l'importance de la musique pour Dorothy Richardson : la musique était un aspect essentiel de son éducation et son talent de pianiste était remarquable. Elle a un temps espéré poursuivre une carrière de musicienne mais la faillite de son père a mis fin à ses rêves artistiques. Néanmoins, sa passion pour la musique ne s'est jamais démentie, comme le montre sa réponse dans un entretien publié dans le dernier numéro de *The Little Review*, en 1929. A la question : « Quelles sont les choses que vous aimez vraiment », Richardson répondit ceci :

The cinema. Cafés. Any street any garden. Mornings. Sundays. Brown bread and Cornish butter. Soap. The cinema. Onions. Split greengages. Cigars. Berkshire bacon. The cinema. Munich Lager. Conversation. Dry champagne. Planter's punch. Gilbert and Sullivan. Bach. Antheil. Bach. Wagner. Beethoven. Beethoven. Beethoven. Bach. Bach. The cinema. Quaker meetings.²³³

Frigerio remarque que les treize romans sont empreints de musique, du début à la fin, et que toutes les apparitions de la musique comme le jeu du piano, les concerts, les soirées musicales, les opéras, les références aux compositeurs, construisent une réalité musicale crédible de l'héroïne. Tous ces aspects font des romans de Richardson un exemple particulièrement riche et exigeant de l'interaction entre la littérature et la musique à des niveaux multiples. La musique est établie comme une présence importante et le lecteur est invité à se rendre compte qu'il s'agit d'un sous-texte qui se dévoile au fur et à mesure que progresse le pèlerinage de la protagoniste²³⁴. Le but de l'article de Frigerio est de trouver les façons dont l'expressivité gestuelle conclut un dialogue avec les pratiques musicales qui forment l'identité de l'héroïne. Étant donné que Richardson a prétendu avoir inventé un équivalent féminin du réalisme masculin, ses descriptions de la pratique musicale, du mouvement du corps féminin de l'interprète ainsi que ses représentations du corps féminin comme espace d'une telle interprétation, posent une question d'un intérêt particulier pour Frigerio. Selon elle, l'appropriation littéraire de la musique est une tentative de trouver un moyen différent pour exprimer les angoisses dans le corps de la «

²³³ M. ANDERSON (ed.), « The Last Number of the Little Review », *The Little Review Anthology*, New York : Hermitage House, 1953, p. 349.

²³⁴ F. FRIGERIO, « Playing the Body/the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music », 2009.
<http://wordmusicstudies.org/forum-2009/forum-2009-frigerio.htm>

femme nouvelle ». En se concentrant sur l'aspect physique de la pratique musicale, Richardson attire l'attention du lecteur sur la discipline qui régit le corps de la femme pendant qu'elle joue du piano et écoute de la musique, même si une bonne éducation musicale est considérée comme essentielle pour une jeune femme. Toutefois, le corps de Miriam, quand elle joue du piano, échappe à tout contrôle et sa transgression des codes sociaux et sexuels dépasse les limites conventionnelles. Frigerio explique que la musique, pour Miriam, devient le site métaphorique dans lequel de nouvelles formes de féminité, y compris son identité lesbienne, sont explorées. Cependant, le corps a longtemps été absent de la réception critique de *Pilgrimage*. La raison de sa marginalisation est que le roman est situé à la fin de l'époque victorienne et au début de la période édouardienne alors que le texte, lui, joue avec les expérimentations formelles moderniste :

In a text already marked by the sonorous and material dimension of language Miriam's physicality finds a powerful instrument of self-expression in musical performance. An anatomical map of *Pilgrimage*, drawn by recalling the discourses on sexuality and gender identity of the late-Victorian and Edwardian eras shows how reflection on music, and the representation of its practice, fosters the anxieties around the female body.²³⁵

Frigerio parle aussi du corps musical représenté à travers des références aux arts visuels, en particulier aux tableaux préraphaélites. En mettant l'accent sur l'interaction entre la prose, la musique et les arts visuels, Richardson montre la complexité du jeu musical où le regard du public consomme le corps de l'artiste, en même temps qu'il consomme la musique qu'il produit. Cependant, son article cerne uniquement l'identité lesbienne que le corps musical encode. Richardson remplace la visualité par une physicalité tactile ; elle libère le corps de la femme du regard des hommes et le met au centre d'un réseau de relations féminines qui sont lues par Frigerio comme des traits d'une identité lesbienne refoulée. Les analyses textuelles portent sur des extraits de *Pointed Roofs* et le séjour en Allemagne dans l'école de filles que Frigerio décrit comme crucial (« crucial for the transformation of Miriam's ideas about music »²³⁶). Les

²³⁵ F. FRIGERIO, « Playing the Body/the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music », 2009.

²³⁶ F. FRIGERIO, « Playing the Body/the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music », 2009.

analyses du jeu de piano d'Emma et Clara Bergmann, de Miriam mettent aussi l'accent sur le langage homoérotique en s'appuyant sur l'idée de Winning selon laquelle la musique parle de l'indicible, la langue exclusive du désir entre les femmes, ce qui, à notre avis, réduit le rôle de la musique. Cependant, à la fin de son article, Frigerio conclut :

Musical performances and Miriam's musical body dramatize the construction of the female subject and create alternative models of female sexuality in which the piano, once the symbol of the essential endowment of all angels in the house, becomes an instrument for the expression of female identity.²³⁷

Par contre, dans son article « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose »²³⁸, Frigerio essaie de démontrer l'importance que revêt la musique dans l'ensemble de *Pilgrimage* et la valeur culturelle et esthétique qu'elle lui confère. L'article est composé de trois parties, la première visant la relation musique/littérature (Music and Literature : a Troublesome Relationship), la deuxième (Modernist Polyphonies) s'intéressant à des compositeurs et des écrivains modernistes et à leur rapport à la musique, et la troisième (Women in Music : Dorothy Richardson) portant sur *Pilgrimage* et la musique. Dans « Music and Literature : a Troublesome Relationship », Frigerio analyse le développement de la musicologie dans les dernières décennies du vingtième siècle en symbiose avec les études culturelles. Elle examine en premier lieu la contribution de C.S. Brown, le pionnier de la recherche musico-littéraire. Le but de Brown, écrit Frigerio, est d'étudier la possibilité de comparer la musique et la littérature en prenant en compte les analogies dans le traitement des sons, des caractéristiques techniques comme le rythme, l'harmonie et le contrepoint pour faire une analyse comparative de certains genres musicaux et des textes littéraires. Selon Brown, la musique est fondée sur des sons qui établissent des relations internes très complexes mais ils ne se réfèrent à rien en dehors de la composition musicale. En revanche, la littérature emploie des combinaisons de sons auxquels on a accordé des relations arbitraires dans un système des valeurs génériques. La conséquence est une plus grande liberté pour le compositeur dans ses arrangements et la combinaison des sons car il a à sa portée une plus grande variété de sons que le poète. Ces sons,

²³⁷ FRIGERIO, « Playing the Body/the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music », 2009.

²³⁸ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », *Textus* 16 : 1, 2003, p. 311-28.

par contre, généralement ne communiquent rien en dehors d'eux-mêmes. Le poète emploie des sons qui signifient des choses en dehors d'eux-mêmes, mais même si ces possibilités dans le « royaume du son pur » sont limitées, le poète a d'autres possibilités auxquelles le compositeur n'a pas d'accès. Frigerio continue avec le développement de l'étude musico-littéraire proposé par Alex Aronson qui examine les effets de la musique sur l'expression narrative dans les romans du vingtième siècle. Selon Aronson, l'écrivain dans sa recherche d'un langage qui corresponde à son univers imaginaire, prend conscience du manque d'outils linguistiques pour exprimer sa défiance à l'égard du temps chronologique. C'est la raison pour laquelle l'écrivain se tourne vers les autres arts et la musique, car il est devenu conscient d'une réalité non-verbale qui est plus expressive que la parole. Frigerio identifie Lawrence Kramer comme la personne qui introduit la musicologie dans le cadre des études culturelles, ce qui marque un tournant dans l'étude musico-littéraire. Selon Kramer, pour comprendre une composition musicale en entier, il faut prendre en compte le milieu social et culturel au moment où une composition a été créée. Ainsi, la critique littéraire et la musicologie deviennent des disciplines complémentaires faisant partie d'une discipline globale qu'est la culture. Il définit le musicien comme un « agent culturel » (doté de « cultural agency »), un participant actif, et non comme un simple miroir de la vie culturelle de son temps²³⁹. Ensuite, Frigerio attire l'attention sur Edward Said qui fait valoir la coopération entre la musicologie et les études culturelles. Selon Said, l'élément transgressif dans la musique est sa capacité à devenir partie intégrante des formations sociales, à varier ses articulations et sa rhétorique selon l'occasion et le public²⁴⁰. Frigerio esquisse brièvement la contribution de la *Word and Music Association* qui va dans ce sens et de l'italienne Lisciani-Petrini. Celle-ci envisage une œuvre d'art comme un point de rencontre, un vecteur des aspirations de renouvellement qui passent par son entourage historique et culturel²⁴¹. Frigerio conclut que la musique est étroitement liée à la société et la culture. Dans ce contexte, elle situe son travail sur le Modernisme musical et littéraire, et bien sûr, sur l'œuvre de Richardson.

Dans la deuxième partie, « Modernist Polyphonies », Frigerio caractérise le modernisme du début du vingtième siècle comme un moment où l'artiste essaie d'élaborer un projet

²³⁹ L. KRAMER (1990b :17), cité dans « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 313.

²⁴⁰ E. SAID (1990 : 70), cité dans « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 313.

²⁴¹ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », (Frigerio se réfère à Lisciani-Petrini), p. 314.

esthétique qui n'est pas purement littéraire, musical ou pictural, mais qui rend possible une analyse verticale, comme l'a proposée Daniel Albright. Celui-ci met l'accent sur les stratégies formelles et structurelles qui servent à dépasser les limites de différentes formes artistiques pour découvrir les « figures de consonance » dans divers medias²⁴². Cependant, en s'appuyant sur les caractéristiques communes des medias, l'artiste risque d'attirer l'attention sur leurs différences et leur impossibilité de coopérer. L'artiste qui utilise les « figures de consonance » comprendra que ces figures ont « une demi-vie brève »²⁴³. D'après Frigerio, cette cohabitation des éléments dissonants et consonants, termes empruntés au langage musical, est une des caractéristiques les plus marquantes de la modernité : « [...] the tension between consonance and dissonance is at the core of the most creative musical idiom of modernity »²⁴⁴. Frigerio offre des exemples empruntés au monde musical, tels que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, la musique de Schönberg, Wagner, et Beethoven. Frigerio retrouve dans « the final discovery » de Beethoven et Wagner, les transformations harmoniques interminables qui raréfient et brisent le système tonal, transformant ainsi la forme de la composition en mélodie continue, ce qui constitue la scène primaire de la musique moderniste et ses fondations grammaticales. La discordance et la concordance n'ont pas seulement une importance culturelle mais font aussi de la dissonance un outil pour des recherches formelles sur des aspects négligés de l'esthétique moderniste : « In other words, the early-twentieth century shattering of the melodic line offers itself as both instrument and mirror of a narrative prose increasingly weary of syntactic closures and diachronic or sequential developments, and even more attracted into the realm of linguistic experimentation »²⁴⁵.

On retrouve la dissonance chez Melnick aussi. Il l'utilise pour explorer surtout la prose narrative du vingtième siècle. Selon lui, l'écrivain moderne n'emploie pas la musicalisation de la fiction pour écrire « une prose musicale, harmonieuse et consciemment belle ». Au contraire, cet effort aboutit à ceci : « series of experimental, destabilising strategies, which, under the guise of musicalization, assume and achieve the effect of dissonance in the novel »²⁴⁶. Frigerio conclut

²⁴² FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », (Frigerio se réfère à D. Albright), p. 315.

²⁴³ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 315.

²⁴⁴ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 315.

²⁴⁵ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 316.

²⁴⁶ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », (Frigerio se réfère à Melnick, 1994, p. 4), p. 317.

que l'exploration des possibilités de « contamination » entre des formes différentes d'expression artistique va de pair avec une recherche de la puissance et des limites de la langue verbale. Selon elle, la musique, plus que les arts visuels, soulève la question de la nature de la langue, des limites de la sémantique et les problèmes de la forme pure. Frigerio identifie cet aspect comme le point où la sémiotique musicale et les études féminines se rencontrent : « desemanticized music and desequentialized poetry were bound to become powerful models for women in search for untrodden forms and aesthetic landscapes not yet signposted by male-dominated or male-defied meanings ».²⁴⁷ Sur ce point essentiel, Frigerio réclame une intervention urgente. L'approche qu'elle propose opère à deux niveaux. Le premier pas consiste à ne pas perdre l'aspect métaphorique de la musique comme lieu de création et d'interprétation, tout en restant concentré sur le texte musicalisé. *Pilgrimage* de Dorothy Richardson est un exemple parfait de cette « vie multiple de la musique narrative »²⁴⁸.

L'ampleur de ces deux premiers chapitres de son article n'est en rien comparable au troisième, « Women in Music : Dorothy Richardson », qui est général et n'aborde que certains aspects de cette « vie multiple de la musique narrative » chez Richardson. L'analyse textuelle de *Pilgrimage* est absente et le texte se réfère souvent à des sources en dehors du texte, comme la biographie de Richardson. Cet article offre malgré tout un très bon cadre pour approfondir la recherche sur l'identité, la syntaxe, la ponctuation, le lecteur collaboratif et le silence. Il ne s'agit cependant que d'un article qui représente les premiers pas dans la recherche musico-littéraire de *Pilgrimage* mais son importance est cruciale. Frigerio commence par des données biographiques sur l'éducation musicale de Richardson, son talent de pianiste et la place qu'occupait la musique dans la maison familiale. Ensuite, elle se tourne vers le roman : « a kind of autobiographical journey through the life of Miriam Henderson »²⁴⁹. A propos de l'identité et de la musique, Frigerio remarque brièvement le changement du rôle que joue le piano :

[...] once the symbol of values considered essential in the education of a *femme accomplie* and other “angels of the house”, it has now become a tool for paving the way to feminine talent, identity, and expression. More important, even, pianos and

²⁴⁷ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p.318.

²⁴⁸ Frigerio écrit : « multiple life of narrative music », F. FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 320.

²⁴⁹ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 320.

female piano players in modernist texts stage a dialogue between the representational skills of the novel and the non-representational capacities of music.²⁵⁰

Frigerio continue en analysant l'influence de la musique sur la syntaxe et le lexique de Richardson dans *Pilgrimage*. Le point de départ est la volonté de Richardson de trouver un paradigme esthétique et stylistique qui convienne au courant de la conscience féminine alors qu'elle doute que la langue puisse articuler la réalité. Frigerio rappelle la fascination de Richardson pour les mots et dit que le résultat narratif de cette fascination est un texte musical qui représente le sous-texte du roman :

The narrative result of this fascination is a sort of a musical text, or « word music » (Scher 1970), which runs as a subtext throughout Richardson's novels and is primarily constructed by means of a musicalizing techniques based on the acoustic analogies between verbal and musical signifiers. This way, the narrative prose « aims at poetic imitation of musical sound » (ibid. 152) and gives the reader the impression of the presence of music through various forms, acoustic recurrences, phonemic repetitions, onomatopoeic words [...]²⁵¹

Frigerio donne des exemples et examine la ponctuation dans *Pilgrimage* et sa relation au lecteur et à la musique du roman. Elle évoque un essai de Richardson de 1924 où Richardson parle de la beauté de manuscrits anciens qui vient de ce qu'ils ne sont guère ponctués, ce qui pousse le lecteur à chercher son propre rythme dans la lecture et à négliger la sémantique du texte pour pouvoir se concentrer sur les éléments phonétiques et syntaxiques. Selon Frigerio, c'est cela même que Richardson demande à ses lecteurs :

This effort is the same Richardson requires from the readers of *Pilgrimage* by means of heterodox use of punctuation, sometimes rarified, sometimes hectic, but always playing a primary role in shaping the rhythm of the sentences [...] Once any possibility of the formal framework of punctuation has been dissolved, the text relies, on the one hand, on the network of phonetic references and echoes running through the text as accents that mark an otherwise uninterrupted verbal texture. On the other, it is the reader who must

²⁵⁰ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 321.

²⁵¹ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 322.

synchronize himself/herself with a kind of inner metronome in order to scan the text
[...]²⁵²

Par ailleurs, la musique dans *Pilgrimage* sert de force unificatrice dans le projet de Richardson qui est de créer une prose féminine qui progresse sans obstructions formelles. Ainsi, selon Frigerio, le lecteur devient un protagoniste dans cette recherche personnelle du sens :

The text is now the score which forces him/her to prove his/her skill as interpreter in order to find a way out of chaos, and there lies the ultimate epistemological value of Richardson's art : like a religious quest of a medieval pilgrim, the contemporary reader is involved in a personal search for meaning and made the protagonist in the unresolved dissonances of a narrative prose ruled by "the unstable, the partial and ambiguous [...]"²⁵³

Cela aboutit à une raréfaction progressive de la texture narrative. Ce processus de raréfaction progressive de la texture narrative revient au sujet de la langue et le silence qui ensemble font un cercle, ce qui rappelle la structure circulaire de la phrase de Richardson mais aussi la forme circulaire du pèlerinage de Miriam et le roman lui-même :

The correspondences set in motion by Richardson's writing are then between the pilgrimage as a circular movement, the concept of the continuous performance of the early cinema, and the structure of the period in *Pilgrimage*, whose circularity is amplified by the recurring echoes and sounds running through it. In the « circling scenes » of Miriam's life, the ultimate limits end by coinciding with the starting point, the margin with the center, words with a dismayed questioning about silence as an alternative language outside the act of speech.²⁵⁴

Ce que Frigerio a réussi à montrer dans ces six pages sur la musique et Richardson, est que Richardson est un écrivain complexe qui se sert de la musique pour créer cette prose féminine qui se branche sans obstruction juste comme la conscience²⁵⁵, sans oublier les autres

²⁵² FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 323.

²⁵³ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 235.

²⁵⁴ FRIGERIO, « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose », p. 325-26.

²⁵⁵ Richardson rejette le terme « stream of consciousness » pour qualifier son écriture, car selon elle, la conscience ressemble à un arbre : « its central core, luminous point, (call it what you will, its names are legion) though more or

aspects de la musique qui peuvent se manifester dans un roman. Cette brève partie qui évoque ce que la musique signifie pour Richardson et dans *Pilgrimage*, même si elle n'est pas détaillée, est la première et l'unique analyse qui tente d'aborder la musique dans l'ensemble du *Pilgrimage*. Malgré sa brièveté, « Women in music : Dorothy Richardson » fait un effort pour embrasser le plus d'aspects possibles de la musique dans *Pilgrimage* et les relier de manière logique. Ce qu'elle ne fait pas, c'est prendre en considération la signification de la musique pour la protagoniste (à certains moments, on a l'impression que le texte de Frigerio ne fait pas de distinction entre Richardson et Miriam). Un autre aspect incontournable, qui ne trouve pas non plus sa place dans cet article (et qui sera abordé plus tard dans cette thèse), est une réflexion sur le temps et la musique. La forme circulaire du roman est en effet étroitement liée au temps, mais celui-ci n'est pas mentionné explicitement. Néanmoins, cet article est une grande contribution aux études consacrées à Richardson, et en particulier au rôle de la musique dans *Pilgrimage*.

Dans son article « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », Thomas Fahy met l'accent sur l'importance structurelle et thématique de la musique dans l'œuvre. Fahy répond aux constats de certains chercheurs (il fait référence à Hanscomb, Barrett et Radford) selon lesquels le roman de Richardson n'a pas de structure, ou de certains autres qui proposent une vision limitée de la structure et de l'organisation du roman, et propose que c'est la musique qui donne unité et structure à *Pilgrimage* : « The recurring motif of classical music, however, appears in virtually every aspect of Miriam's experiences and provides an effective structure for the seemingly endless articulation of her stream-of-consciousness perspective »²⁵⁶. Fahy fait un parallèle entre la technique de Richard Wagner, souvent mentionné dans le roman, et la technique de Richardson qui, tous deux, tentent de construire une unité thématique et structurelle, à savoir le leitmotif : « Through the application of the concept of the leitmotifs, repeated themes or motives that vary with the development of an opera, to the recurrence of particular musical compositions in *Pilgrimage*, it becomes clear that Richardson uses music to highlight moments in Miriam's consciousness, which give coherence to her frustration experiences as a woman in a patriarchal

less continuously expanding from birth to maturity, remains stable, one with itself thruout life », dans *The Gender of Modernism*, p. 397.

²⁵⁶ T. FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », *Women Studies : An Interdisciplinary Journal* 29.2, 2000, p. 132.

society »²⁵⁷. Selon Fahy, le narrateur de *Pilgrimage* trouve en outre dans la musique classique un moyen de surmonter les problèmes de communication que Miriam rencontre avec les hommes et les femmes. La musique est une solution aux limitations du langage et elle aide la protagoniste à rejeter le rôle des femmes tel qu'il est défini dans une société patriarcale qui réprime « l'autonomie artistique et sociale »²⁵⁸. Les leitmotifs musicaux dans *Pilgrimage* ne pourvoient pas que la structure du roman qui suggère la conscience fragmentée de Miriam, mais selon Fahy, donnent également une explication de l'échec de Miriam à atteindre une autonomie personnelle et artistique.

La première partie de l'article se concentre sur les références aux chants funèbres dans *Pilgrimage* (la *Marche funèbre* de Chopin, par exemple) qui, selon Fahy, symbolisent l'effet que les rôles prédéterminés dans la société édouardienne ont sur l'indépendance féminine. Les rôles d'enseignante, de gouvernante, d'épouse sont des rôles sociaux restrictifs qui étouffent la subjectivité de Miriam. Or, la musique, surtout celle de Beethoven, offre la possibilité de se libérer : « the freedom to loose herself in personal expression »²⁵⁹. Cependant, Fahy estime que le fait de trouver dans la musique de Beethoven un espace d'expression féminine remet en question l'idéologie féministe de Miriam et signale son échec à trouver sa place dans la société en tant qu'artiste. Fahy analyse le retour du motif de la valse, qui apparaît dans *Pointed Roofs*, pendant son séjour dans la famille Quaker où Miriam ressent une certaine liberté exprimée par la musique religieuse, et dans le dernier volume *March Moonlight*. Selon Fahy, même si la valse offre la possibilité d'une communication silencieuse avec le partenaire, ce que Miriam considère comme un obstacle de base à la communication, à la fin de *Pilgrimage* Miriam n'a pas réussi à établir une relation intime ni avec un homme, ni avec une femme. La musique apparaît alors aussi comme une métaphore de cette incapacité : « Miriam's achievements as a single woman are tainted by isolation, and though music gives her a certain degree of autonomy, she rejects the opportunities it offers to connect with other people »²⁶⁰. L'ouverture de la sonate *Pathétique* de Beethoven, apparaît dans le premier volume, et réapparaît dans le dernier, et c'est son dernier

²⁵⁷ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 132.

²⁵⁸ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 132.

²⁵⁹ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 134.

²⁶⁰ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 136.

mouvement que Fahy lit comme le signal marquant la fin de la recherche de Miriam qui se solde par un échec, mais aussi conférant à l'œuvre sa cohérence et son unité :

By framing these series with the leitmotifs of waltzes, Chopin, and Beethoven, Richardson provides a sense of symbolic closure and unity to the work that expose Miriam's failure to live successfully and freely as a woman in twentieth-century English society. The juxtaposition of Miriam's continued isolation with the resolution of these musical works – harmony and closure is achieved as the waltz is played by two people on a well-tuned piano, and even more tellingly, the last cords of Beethoven's sonata have been played – communicates Richardson's frustration with the conditions that have prevented Miriam's success.²⁶¹

Dans la deuxième partie, Fahy parle du leitmotif des opéras de Wagner dans *Pilgrimage*. Le rôle que Fahy assigne à la musique de Wagner est celui de modèle pour l'art de Miriam. Miriam croit que les hommes et les femmes communiquent superficiellement car ils ne s'entendent pas. La musique de Wagner requiert de l'attention et Miriam demande la même chose dans son art, explique Fahy. La musique lie le présent et le passé de Miriam, marque le développement de sa personnalité, les événements de son quotidien, ses expériences, ses souvenirs, le mouvement de sa conscience et aide le lecteur à reconnaître ces changements dans son caractère tout en créant l'unité et la cohérence du roman.

Dans la troisième partie Fahy, analyse les images associées à la musique. Le cercle comme symbole musical relie de nouveau Richardson à Wagner : « They both use circular imagery, specifically that of a ring, to create artistic and philosophical unity in their works »²⁶². Le cercle dans *Pilgrimage* symbolise la recherche d'une unité avec l'autre, l'unité temporelle, et c'est aussi la forme que Richardson donne au roman. Selon Fahy, le cercle est aussi représenté dans la forme circulaire que Miriam attribue à la conscience féminine contrairement à la conscience masculine qui est linéaire. Cette différence empêche Miriam de comprendre les hommes et de se faire comprendre par eux, ce qui la conduit à se tourner vers les femmes mais même avec les femmes, elle n'arrive pas à créer une relation intime durable. La musique, au lieu

²⁶¹ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 137.

²⁶² FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 138.

de l'aider, lui impose une barrière, car Miriam n'est pas capable d'apprécier la musique en dehors de son propre point de vue.

Dans sa conclusion, Fahy évoque le désir d'unité artistique que Richardson et Wagner partagent : « For both Richardson and Wagner, artists (male and female) occupy the outskirts of society and strive to connect with both present and past cultures »²⁶³. A travers Miriam, Richardson essaie de trouver comment une femme peut garder son identité dans la société. En outre, la musique classique offre la possibilité d'exprimer son individualité. Même si la musique de Wagner dans *Pilgrimage* crée une unité thématique, elle mine la quête de Miriam à travers l'antisémitisme wagnérien que Miriam, selon Fahy, partage. Fahy conclut que la musique épouse la structure du roman et aide le lecteur à suivre le pèlerinage de Miriam, que les leitmotifs donnent une unité thématique, symbolique et temporelle, et que la musique accentue les tentatives infructueuses de Miriam d'atteindre l'autonomie qu'elle désire ainsi que la communion sociale.

L'article de Fahy contribue à la lecture de la musique dans *Pilgrimage*, surtout par son constat que la musique donne une unité et une cohérence structurelle et thématique au roman et contribue à la collaboration effective du lecteur. Cependant, quand Fahy écrit que le leitmotiv confère un effet de clôture au roman (« provides a sense of symbolic closure »²⁶⁴), il semble négliger le fait que *March Moonlight* n'était pas prévu comme dernier volume. Par ailleurs, la musique en général pourrait servir de leitmotiv de manière métaphorique mais les œuvres musicales qu'il cite comme exemple du leitmotiv dans *Pilgrimage* échappent à la définition musicale du terme. Peu d'indices extratextuels montrent que Richardson emploie des passages décrivant des morceaux de musique dans le but de construire son roman sous la forme de leitmotiv musical, c'est pourquoi, dans le dernier chapitre de cette thèse, nous proposerons que Richardson assigne un autre rôle à la musique dans *Pilgrimage*, celui d'accompagnement musical. En outre, la comparaison de la conscience féminine à un cercle (« circular female consciousness »)²⁶⁵ (qui semble d'ailleurs logique) échappe au monde de Richardson, pour qui la conscience ressemble à un arbre. La conclusion de Fahy semble donc hâtive, d'autant plus

²⁶³ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 142.

²⁶⁴ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p. 137.

²⁶⁵ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p.140.

qu'il qualifie la quête de Miriam d'échec. Les difficultés que Miriam éprouve à aller au-delà du genre, des différences culturelles, ethniques ou raciales²⁶⁶, et nous ajouterons, à aller au-delà d'elle-même, l'empêchent peut-être de se rattacher à une communauté, d'établir une relation avec un homme ou une femme, mais sa quête est avant tout dirigée vers elle-même, elle vise à établir une relation avec elle-même, et c'est ainsi que Miriam définit la liberté et l'autonomie. Or, pour Miriam l'autonomie n'est pas un but, mais un effort qui dure et continue, comme nous allons le montrer dans les chapitres suivants ; sa recherche ne peut donc pas être un échec si on la définit de la manière dont Miriam la comprend.

3.3. La musique dans *Pilgrimage* et la référentialité musicale

Dans *Pilgrimage* on trouve des références à différents types de la musique, à des compositeurs, à des morceaux ainsi que des citations de paroles de musique classique, populaire ou religieuse et d'opéras ; on trouve aussi des passages qui décrivent le processus d'écoute de la musique, le jeu du piano et le chant. Ce sont les références les plus évidentes à la musique. Cependant, en nous appuyant sur la division de S.P. Scher présentée dans le troisième chapitre, nous pourrions dire que la musique dans *Pilgrimage* opère à trois niveaux : elle est en effet évoquée sous forme de « musique en mots » (« word music »), de « structures et techniques musicales » (« musical structures and techniques ») et de « musique verbale » (« verbal music »). La « musique en mots » a pour but d'imiter le son musical²⁶⁷ et dans *Pilgrimage* les mots montrent leur qualité sonore et rivalisent avec le medium musical. « Onomatopoeia – broadly defined – serves as the poet's primary technique of verbalization »²⁶⁸. Cet aspect sera abordé dans le Chapitre 5 où nous évoquerons la façon dont la musique dans *Pilgrimage* dépasse les limites du langage. Cependant, il ne s'agira que d'une identification de ce rôle de la musique dans le roman destinée à initier des recherches futures sur ce point. Le deuxième aspect, l'emploi de structures et de techniques musicales en littérature, consiste en une tentative d'imposer une structure musicale à une œuvre littéraire ou d'expérimenter avec des techniques musicales en littérature²⁶⁹. La forme de la sonate

²⁶⁶ FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », p.143.

²⁶⁷ SCHER, *Towards a theory of verbal music* (collected essays), p. 30.

²⁶⁸ SCHER, *Towards a theory of verbal music* (collected essays), p. 30.

²⁶⁹ SCHER, *Towards a theory of verbal music* (collected essays), p. 30.

sera l'objet de la recherche dans le Chapitre 4.3 qui se référera à la quête de Miriam d'une identité féminine dans *Pilgrimage*. Le leitmotif comme technique musicale est remarqué par Fahy et dans le dernier chapitre nous nous pencherons plus avant sur ce sujet en proposant un autre rôle de la musique dans *Pilgrimage*, le rôle d'accompagnement musical qui donne son unité au roman et l'ouvre au lecteur collaboratif. Etant donné que la « musique verbale » est la plus évidente dans le roman, elle occupe la plus grande place dans cette thèse.

3.3.1. La « Musique verbale »

Steven Paul Scher distingue deux façons de rendre la musique en littérature : soit le texte renvoie à un référent, soit il ne renvoie à rien : « Two fundamental modes of rendering music emerge from tradition : either the author re-presents music which he identifies or which is otherwise identifiable as an existing opus or he constructs a 'verbal piece of music', to which no composition corresponds »²⁷⁰. Vuong différencie aussi deux types de textes qui rendent la musique selon le même critère, à savoir, le degré de référentialité : un texte littéraire qui décrit une musique réelle qui existe en dehors du texte ou une musique imaginaire. Ce qu'il rajoute, ce sont des catégories au statut plus mêlé, et il déploie cinq groupes de description musicale en littérature :

1. Le premier groupe comprend les œuvres musicales imaginaires ou fictives, c'est-à-dire des œuvres musicales qui n'existent pas dans la réalité externe.
2. La seconde catégorie concerne les œuvres musicales, réelles ou pas, qui ne sont pas identifiées ou qui ne sont pas identifiées avec précision. Leur compositeur peut être indiqué ou non.
3. Le troisième groupe rassemble les œuvres musicales qui existent dans la réalité extérieure et qui sont clairement identifiées.
4. La quatrième catégorie regroupe les citations de textes de chansons, de chants, de lieder, d'arias, etc. Elles peuvent être complètes ou partielles, voire déformées, ou apparaître explicitement ou allusivement.
5. Le cinquième groupe rassemble les citations de partitions dans le texte littéraire.

²⁷⁰ SCHER, *Towards a theory of verbal music* (collected essays), p. 30.

Il faut remarquer que Vuong rappelle deux autres possibilités, celles de présenter des œuvres connues comme des créations fictives et que le degré de référentialité ne suppose pas forcément une vraisemblance de la description musicale fidèle à la réalité.

Le mot « musique » est utilisé plus de cinquante fois et « piano » plus de quarante fois dans *Pointed Roofs*. Ce que l'on rencontre dans l'ensemble de *Pilgrimage*, ce sont des descriptions de type deux, trois et quatre. Ici, nous donnerons des exemples de *Pointed Roofs* pour illustrer la typologie de Vuong sans analyser en détail leur rôle dans la narration (le rôle de la musique sera analysé dans le chapitre suivant).

- a. Les œuvres musicales qui existent dans la réalité externe et qui sont clairement identifiées.

La première référence musicale dans *Pointed Roofs* est la ballade irlandaise *The Wearin' o' the Green*²⁷¹ que l'on joue pendant que Miriam se prépare à quitter sa maison familiale et partir en Allemagne :

It was the Thursday afternoon piano-organ, the one that was always in tune. It was early to-day.

She drew back from the window as the bass chords began thumping gently in the darkness. It was better that it should come now than later on, at dinnertime. She could get over it alone up here. [...]

The organ was playing « The Wearin' o' the Green ».

It had begun that tune during the last term at school, in the summer. It made her think of rounders in the hot school garden, singing-classes in the large green room, all the class shouting « Gather roses while ye may, » hot afternoons in the shady north room, the sound of turning pages, the hum of the garden beyond the sun-blinds, meetings in the sixth form study.... Lilla, with her black hair and the specks of bright amber in the brown of her eyes, talking about free-will.

Ensuite, sur la même page, on lit des références à « Mikado », « Holy Family » et « Abide with me ». La musique n'est pas fictive, les compositions musicales ne sont pas décrites

²⁷¹ D. RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 15.

mais ces références en disent long. De la même façon, on rencontre « Venetian song », « Beauty's Eyes », « An Old Garden », « Best of All » et « In Old Madrid »²⁷². Toute cette musique, Miriam l'emporte avec elle en Allemagne, dans sa malle de voyage (« saratoga trunk »), et une fois qu'elle a entendu le répertoire de *Vorspielen* à l'école, ces chansons la font rougir, ce qui marque le début du développement musical de Miriam. Miriam joue la chanson galloise *The March of the Men of Harlech* ²⁷³, qui reste également sans commentaire ni description de la musique.

Avec « La Chanson de Florian », par exemple, on a une référence avec une courte narrativisation de la musique ou commentaire :

But she could not discover the secret of getting rid of her nervousness. Only twice had she succeeded—at the last school concert when she had been too miserable to be nervous and Mr. Strood had told her she did him credit and, once she had sung « Chanson de Florian » in a way that had astonished her own listening ear—the notes had laughed and thrilled out into the air and come back to her from the wall behind the piano.... The day before the tennis tournament.²⁷⁴

Les passages qui analysent minutieusement la musique qui est jouée et/ou les sentiments qu'elle provoque sont par exemple, ceux qui évoquent le jeu d'Emma Bergmann et l'ouverture du *Quinzième Nocturne* de Chopin²⁷⁵, le jeu de Miriam de la *Sonata Pathétique*²⁷⁶ de Beethoven, le jeu de Clara et le chant de Millie pendant leur interprétation de *La Chanson de Solveig* de Edvard Grieg²⁷⁷, l'*Invitation à la danse*, une valse pour piano de Carl Maria von Weber que l'on entend dans l'auberge au chapitre XI²⁷⁸.

- b. Les œuvres musicales, réelles ou non, qui ne sont pas identifiées ou qui ne sont pas identifiées avec précision.

²⁷² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 58.

²⁷³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 110.

²⁷⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 42.

²⁷⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 42, 43.

²⁷⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56, 57, 58.

²⁷⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 142.

²⁷⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 155.

Dans *Pilgrimage*, on rencontre souvent des œuvres musicales, réelles ou non, qui ne sont pas identifiées ou qui ne sont pas identifiées avec précision. Par exemple, Miriam entend la petite Bergmann, une pensionnaire de l'école en Allemagne, jouer un morceau de piano sans en indiquer la référence :

As she reached the upper landing she began to distinguish against the clangour of chromatic passages assailing the house from the echoing saal, the gentle tones of the nearer piano, the one in the larger German bedroom opposite the front room for which she was bound. She paused for a moment at the top of the stairs and listened. A little swaying melody came out to her, muted by the closed door. Her grasp on the roll of music slackened. A radiance came for a moment behind the gravity of her face. Then the careful unstumbling repetition of a difficult passage drew her attention to the performer, her arms dropped to her sides and she passed on. It was little Bergmann, the youngest girl in the school.²⁷⁹

Un autre exemple est son souvenir du jour où, pour la première fois, elle a joué un duo avec sa sœur Eve :

The very first time, at home, when she had played a duet with Eve—Eve playing a little running melody in the treble—her own part a page of minims. The minims had swollen until she could not see whether they were lines or spaces, and her fingers had been so weak after the first unexpectedly loud note that she could hardly make any sound. Eve had said « louder » and her fingers had suddenly stiffened and she had worked them from her elbows like sticks at the end of her trembling wrists and hands. Eve had noticed her dreadful movements and resented being elbowed. She had heard nothing then but her hard loud minims till the end, and then as she stood dizzily up someone had said she had a nice firm touch, and she had pushed her angry way from the piano across the hearthrug.²⁸⁰

On rencontre à plusieurs reprises des références musicales de ce genre, par exemple : Clara Bergmann jouant du piano pendant le *Vorspielen* à l'école²⁸¹, la musique que l'on entend

²⁷⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 35.

²⁸⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 41.

²⁸¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

dans le jardin d'une brasserie²⁸² et la marche funèbre que l'on joue dans une auberge vers la fin de leur visite²⁸³.

Dans certains cas, sont présentées des références comportant le nom du compositeur sans que l'œuvre elle-même soit indiquée : Solomon Martin joue une sonate de Beethoven²⁸⁴, ou Minna joue une valse de Chopin²⁸⁵, la musique de Grieg²⁸⁶, de Schubert et de Brahms²⁸⁷.

On trouve des références à des titres de compositions sans que le nom du compositeur soit indiqué, ce qui ouvre sur plusieurs possibilités, ce sont, par exemple, le Lied que Jimmie joue, (« Spring Song ») pendant le *Vorspielen* à l'école²⁸⁸ et qui est peut être de Mendelssohn ou de Witter Bynner.

Les références à des chants religieux ne sont pas rares non plus. Au contraire. Nous indiquerons la première fois où Miriam ouvre un livre d'hymnes religieux à l'école de fille. C'est « Moody and Sankey »²⁸⁹, le duo évangélique. Les filles ont chanté accompagnées par Solomon Martin au piano et elles se mettent à genoux. Miriam exprime son mécontentement avec les paroles de l'hymne. En outre, pendant sa première visite d'une église allemande, Miriam fait référence aux Psaumes et à l'hymne « Lead, Kindly Light » dont l'auteur John Henry Newman est mentionné²⁹⁰. Dans ces exemples, on trouve aussi, outre la référence, de courtes citations de paroles, ce qui nous amène à la catégorie suivante.

c. Les citations de textes de chansons, de chants, de lieder, d'arias, etc.

Les citations de textes peuvent être courts, quelques mots seulement, ou longues, un poème entier ou davantage ; elles peuvent être accompagnées du titre ou non, du nom du poète, être en italiques, entre guillemets, séparées du texte ou incorporées entre les lignes, identifiables ou au contraire, demander à être identifiées. Selon Vuong, ce procédé n'a pas pour but de décrire

²⁸² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p.118.

²⁸³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 156.

²⁸⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

²⁸⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 46.

²⁸⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56, p. 58.

²⁸⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 58.

²⁸⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 46.

²⁸⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 49.

²⁹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 72.

la musique. Il vise à faire référence à « authentifier une musique absente par la signature de paroles, mais aussi à inclure ce texte étranger dans la narration même »²⁹¹.

Dans *Pilgrimage* on trouve ainsi d'innombrables citations de textes de poèmes, de chants, de chansons, etc. Dans *Pointed Roofs*, on rencontre des chants d'enfants telles que « Fly away Jack, Fly away Jill »²⁹², ou un proverbe rimé :

‘A little land, well-tilled,

A little wife, well-willed,

Are great riches.’²⁹³

un poème de Theodor Storm dans le texte du roman :

Ein Blatt aus sommerlichen Tagen

Ich nahm es so im Wandern mit

Auf dass es einst mir moge sagen

Wie laut die Nachtigall geschlagen

Wie grun der Wald den ich—durchtritt—

durchtritt—durchschritt—she was not sure. It was perfectly lovely—she read it through translating stumbingly :

A leaf from summery days

I took it with me on my way,

So that it might remind me

How loud the nightingale had sung,

How green the wood I had passed through.²⁹⁴

²⁹¹ VUONG, *Musique de roman*, p. 53.

²⁹² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 46.

²⁹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 128.

ou des citations de paroles de chansons en allemand comme « la chanson de l'étudiant », qui apparaît sans référence :

In der Ecke steht er

Seinen Schnurbart dreht er

Siehst du wohl, da steht er schon

Der versoff'ne Schwiegersohn.²⁹⁵

Richardson insère aussi des vers de différents lieder sans faire de référence directe au compositeur ni à l'écrivain, par exemple, les trois premiers vers du lied *À l'éclat du soleil* (*An den Sonnenschein*) de Robert Reinick, *Lieder*, dans *Frühling und Liebe*, n°.12, publié en 1844, sont chantés par des Allemands dans la forêt²⁹⁶ ; les deux premiers vers du lied *Depuis que je l'ai vu* (*Seit ich ihn gesehen*) apparaissent pendant la conversation imaginaire que Miriam a avec sa sœur Eve vers la fin du semestre quand elle doit décider de son avenir²⁹⁷ (Le lied est écrit par Adelbert von Chamisso ; d'abord sans titre, les éditeurs l'ont nommé *Lieder und lyrisch epische Gedichte*, dans *Frauen-Liebe und Leben*, no.1). Les deux lieder ont été mis en musique par plusieurs compositeurs ; parmi eux, le compositeur commun est Robert Alexander Schumann - « Seit ich ihn gesehen », op. 42 n°.1, de *Frauenliebe und-Leben*, n°. 1, 1856 et « An den Sonnenschein », op. 36 n°4, dans *Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers*, no. 4, 1842).

On trouve aussi des textes de chants religieux de différentes longueurs insérés dans les phrases du roman. Nous donnerons à nouveau comme illustration la première fois où Miriam prend un livre d'hymnes religieux dans ses mains :

She was incredulous, but there it was, clearly enough. What was such a thing doing here?... Finishing school for the daughters of gentlemen.... She had never had such a thing in her hands before.... Fraulein could not know.... She glanced at her, but Fraulein's cavernous mouth was serenely open and the voices of the girls sang heartily :

²⁹⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 68.

²⁹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 133.

²⁹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 152, 153

²⁹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 167.

« Whenhy—cometh. Whenhy—cometh, to make up his jewels —— » These girls,
Germany, that piano....²⁹⁸

Pendant sa première visite d'une église allemande, Miriam fait référence aux Psaumes et à l'hymne « Lead, Kindly Light » mais on trouve aussi un bref extrait des paroles de l'hymne indiquant la longueur des voyelles quand la phrase est chantée : « It was *Lead, Kindly Light*. Chilly and feverish and weary Miriam listened ... "the encircling glooo—om"... Cardinal Newman coming back from Italy in a ship... in the end he had gone over to Rome... high altars... candles... incense... safety and warmth »²⁹⁹. Pendant cette visite on trouve aussi un vers de « Now thank we all our God », hymne chrétien : « There was time for Miriam to read the first line and recognise the original of 'Now thank we all our God', before the singing had reached the third syllable. She hung over the book. « Nun—dank—et—Al—le—Gott." Now—thank—all—God »³⁰⁰. En outre, lors de l'état fébrile que connaît Miriam à la fin du semestre lorsqu'elle se demande que faire après la fin de l'année scolaire, on trouve, séparées du texte narratif, des citations de quelques hymnes, sans référence, comme les deux premiers vers de *A Few More Years Shall Roll*³⁰¹ (paroles de Horatius Bonar, musique de George W. Martin, Leighton G. Hayne ou Joseph Barnby), les trois premiers vers de *Abide with me*³⁰² (paroles de Henry F. Lyte, musique de W.H. Monk) et les deux premiers vers de l'hymne *O strength and stay upholding all creation*, transcrits d'une manière très iconique qui tente de rendre la durée des voyelles, la prononciation, les pauses et les liaisons :

O... Strengthen Stay—up—... Holding—all

Cre—ay—ay—tion.... Who... ever Dost

Thy... self—un... Moved—a—Bide....

Thyself unmoved abide... Thyself unmoved

abide ... Unmoved abide...

²⁹⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 49.

²⁹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 72.

³⁰⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 75.

³⁰¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 170.

³⁰² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 170.

Unmoved abide.... Unmoved Abide...³⁰³

Enfin, on trouve des textes de chansons sans titre et sans nom d'auteur : « 'Sur l'eau, si beau!' This refrain threatening for the third time, three or four of the girls led by Bertha Martin, supplied it in a subdued singsong without waiting for Pastor Lahmann's slow voice »³⁰⁴.

Avant la rencontre révélatrice avec Pastor Lahmann, Miriam chantonne une mélodie sans référence, d'ailleurs il est très probable qu'elle soit fictive puisque les paroles reflètent le dilemme de Miriam (que faire après la fin de l'année scolaire) et il semblerait qu'elle les invente. Elle a eu une proposition de Minna, une pensionnaire, qui l'invite à aller avec elle en Poméranie. La typographie essaie d'indiquer la voix de Miriam, la durée des voyelles, les répétitions et la mélodie qu'elle bourdonne : « 'I'm not a Lehrerin—I'm not—I'm—not', she hummed as she collected her music... she would bring her songs too.... 'I'm going to Pom—pom—pom—Pomerain—eeya' »³⁰⁵.

On relève aussi des ensembles de syllabes absurdes que Miriam utilise tout en fredonnant un refrain :

« Ah, ha! » somebody was saying.

« Oh-ho! » said Miriam in response.

« hi-hi! » came another voice.

« Tre-la-la, » trilled Bertha Martin gently.

« You mean Turrah-lahee-tee, » said Miriam.

« Good for you, Hendy, » blared Gertrude, in a swinging middle tone.

« Chalk it up. Chalk it up, children, » giggled Jimmie.³⁰⁶

Faire une liste exhaustive des références musicales dans l'ensemble de *Pilgrimage* est une tâche laborieuse que nous n'avons fait qu'ébaucher et qui reste à accomplir pour faciliter la

³⁰³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 170.

³⁰⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 106.

³⁰⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 127.

³⁰⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 162.

recherche musico-littéraire dans cette oeuvre. En outre, ces exemples montrent que la typologie établie par Vuong fonctionne tout en révélant la richesse et la variété de « la musique verbale » dans *Pilgrimage*.

Chapitre 4

La quête identitaire de Miriam Henderson et la musique

4. LA QUÊTE IDENTITAIRE DE MIRIAM HENDERSON ET LA MUSIQUE

Pilgrimage est le récit d'une quête, d'une vie envisagée comme un voyage, et de la formation d'une artiste. *Pilgrimage* relate la quête d'une identité nationale et féminine qu'entreprend la protagoniste, Miriam Henderson. En outre, comme le titre du roman l'indique, le mot « pèlerinage » dénote un voyage religieux et spirituel, et la quête de Miriam est aussi celle d'une identité religieuse et d'une nouvelle relation à Dieu.

Le choix du titre *Pilgrimage*, montre la volonté de Richardson de donner une unité à ce roman qui est composé de treize volumes parus tout au long de cinquante-deux ans. C'est un *roman fleuve* qui souvent a été jugé par les critiques comme un récit fragmenté, sans unité et sans intrigue. Cependant, comme on le verra au cours de ce chapitre, c'est la quête que mène la protagoniste d'une identité religieuse, nationale et féminine qui, dans toute leur complexité, crée l'unité du roman. Par ailleurs, la musique accompagne la protagoniste-pèlerin dans sa quête identitaire et elle rend simultanément possible la construction de son identité religieuse, nationale et féminine en lui donnant accès à la « lumière intérieure », au « centre de son être »³⁰⁷, ce qui représente le seul but et la véritable destination de la quête identitaire.

La notion de pèlerinage peut être lue comme l'expression religieuse de la quête archétypale. Les pèlerinages représentent une source d'énergie transformatrice lorsque le besoin de changement se fait sentir dans la vie du pèlerin. Le pèlerinage comprend un voyage physique mais aussi un voyage intérieur. Le voyage géographique doit se faire en parallèle avec le voyage intérieur. Les motifs qui amènent à entreprendre un pèlerinage peuvent être multiples mais dans tous les cas ce voyage est vécu comme inévitable. L'appel du pèlerin à commencer le voyage est lié au besoin humain fondamental d'établir une connexion avec quelque chose en dehors de soi-même qui donne sens et une direction à la vie. La récompense du pèlerin à la fin de sa quête est la maturation, l'intégration au monde et la réconciliation de la vie physique avec la vie spirituelle³⁰⁸.

³⁰⁷ D. RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, London : Virago Press, 2002, p. 609.

³⁰⁸ Voir à ce sujet M.F.L. DIAZ, « *Pointed Roofs* : Initiation *Pilgrimage* as a Quest Narrative », *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, Issue Number 3, 2010, p. 53-56.

Plusieurs critiques ont étudié *Pilgrimage* et la quête de la protagoniste. Selon Caesar Blake, *Pilgrimage* est un roman mystique où la protagoniste Miriam se lance dans une quête d'une réalité transcendante afin de créer une relation avec l'Absolu³⁰⁹. Shirley Rose, elle, lit *Pilgrimage* comme une quête du lecteur qui s'engage à faire le tour de l'esprit de l'auteur du roman. En même temps, *Pilgrimage* représente la quête de l'écrivain à la recherche de la forme d'expression appropriée à sa conscience³¹⁰. Pour Rachel Blau Duplessis, la quête de Miriam est une résistance au mariage. En outre, selon elle, *Pilgrimage* évoque la quête de l'écrivain qui cherche à s'éloigner de la tradition narrative et de l'intrigue romanesque³¹¹. Esther Kleinbord Labovitz écrit que le pèlerinage de l'héroïne est une quête spirituelle dont le but est d'acquérir une vision mystique qui rende possible la découverte par l'héroïne de sa vocation d'écrivain³¹². Jean Radford étudie la forme narrative du roman en établissant des comparaisons entre *Pilgrimage* et le roman allégorique de John Bunyan. Selon Radford, *Pilgrimage* prend la forme d'une quête qui comprend à la fois la quête d'un développement religieux et spirituel et une quête féminine³¹³. Janet Fouli, quant à elle, décrit Miriam comme un pèlerin voyageur qui cherche à se connaître, à acquérir de l'expérience et à trouver sa vocation³¹⁴. María Francisca Llantada Díaz suggère que *Pointed Roofs*, le premier roman de *Pilgrimage*, représente la première étape de la quête mythique de Miriam. Elle analyse *Pointed Roofs* à travers le Fou du Tarot. Selon elle, le développement que Miriam subit dans *Pointed Roofs* révèle une correspondance frappante avec l'étape de la quête archétypale que le Fou du Tarot incarne. Dans sa révision de certaines lectures de *Pilgrimage* comme récit de quête, Díaz, de son côté, identifie deux types d'interprétation de la quête que *Pilgrimage* met en valeur ; l'un qui ignore le côté intérieur de la quête (celle de Rachel Blau DuPlessis, Shirley Rose et Janet Fouli) et l'autre qui ignore le côté extérieur de la quête (Esther Kleinbord Labovitz et Caesar Blake), ce qui les rend incomplètes³¹⁵. Díaz écrit que la suite de romans qui constituent un *roman fleuve* peut être

³⁰⁹ C. R. BLAKE, *Dorothy Richardson*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1960.

³¹⁰ S. ROSE, « Dorothy Richardson's Theory of Literature : The Writer as Pilgrim », *Criticism* 12, hiver 1970, p. 20-37.

³¹¹ R.B. DUPLESSIS, « Beyond the Hard Visible Horizon », *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writer*, Bloomington : Indiana University Press, 1985.

³¹² E.K. LABOVITZ, *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century : Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, New York : Peter Lang, 1988.

³¹³ J. RADFORD, *Dorothy Richardson*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1991.

³¹⁴ J. FOULI, *Structure and Identity. The Creative Imagination in Dorothy Richardson's Pilgrimage*, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1995.

³¹⁵ DIAZ, « *Pointed Roofs* : initiating *Pilgrimage* as quest narrative », *Pilgrimages*, p. 57.

comparée à une symphonie. Selon elle, le roman fleuve est une œuvre complexe où chaque partie apporte son ton propre et infléchit le roman tout en constituant une totalité. En ce sens, *Pointed Roofs* peut être considéré comme une entité artistique individuelle ou comme la partie initiale de *Pilgrimage*. Cependant, la comparaison de la forme narrative de *Pilgrimage* à une symphonie s'arrête là.

Ce que la critique littéraire n'a pas du tout pris en compte, à part cette caractéristique vague et non élaborée par Diaz et quelques remarques de Radford nous allons voir en continuation, c'est le rôle de la musique dans la lecture de *Pilgrimage* comme récit de quête. Ce que nous montrerons, c'est que la musique est étroitement liée à la quête identitaire de la protagoniste qui de son côté, combine la quête d'une identité religieuse, la quête d'une identité nationale et la quête d'une identité féminine.

L'un des événements les plus importants pour esquisser le rôle de la musique dans la quête identitaire de Miriam Henderson est la soirée musicale, le petit concert des pensionnaires de l'école allemande dans le premier volume, *Pointed Roofs*. Il a lieu le premier jour après l'arrivée de Miriam à l'école. En attendant que le concert commence, Miriam se souvient de son malaise quand elle joue devant un public. Elle se souvient de la première fois où elle joua un duo avec sa sœur Eve devant deux ou trois invités. Elle était tellement nerveuse qu'elle ne pouvait pas lire sa partition, ses mains étaient comme paralysées, elle était incapable d'entendre ce qu'elle jouait. Tout ce qu'elle entendait, c'était ces notes blanches fortes et dures :

She thought of dreadful experiences of playing before people. The very first time, at home, when she had played a duet with Eve—Eve playing a little running melody in the treble—her own part a page of minims. The minims had swollen until she could not see whether they were lines or spaces, and her fingers had been so weak after the first unexpectedly loud note that she could hardly make any sound. Eve had said « louder » and her fingers had suddenly stiffened and she had worked them from her elbows like sticks at the end of her trembling wrists and hands. Eve had noticed her dreadful movements and resented being elbowed. She had heard nothing then but her hard loud minims till the end, and then as she stood dizzily up someone had said she had a nice firm touch, and she had pushed her angry way from the piano across the hearthrug. [...] There were probably only two or three guests, but the room had seemed full of people,

stupid people who had made her play. [...] She knew she had simply poked the piano.³¹⁶

Miriam se souvient aussi des concerts annuels de l'école. Elle aussi, comme toutes les filles, était aux prises avec la peur pendant ces concerts. Elle avait appris les morceaux par cœur et cependant, pendant qu'elle jouait, ses mains tremblaient. Ses doigts étaient raides et son poignet tout mou. Puis, lors des soirées musicales organisées par Eve au club de tennis, elle avait joué et chanté et elle espérait être en mesure de reproduire les effets qui venaient si facilement quand elle était seule ou uniquement avec Eve mais elle ne pouvait pas découvrir comment se débarrasser de sa nervosité. Elle n'avait réussi qu'à deux reprises, au dernier concert de l'école quand elle avait été trop agacée d'être nerveuse et la deuxième fois quand elle avait chanté la *Chanson de Florian* : « in a way that had astonished her own listening ear—the notes had laughed and thrilled out into the air and came back to her from the wall behind the piano »³¹⁷. D'un côté, cette soirée musicale lui a donné l'opportunité de se souvenir de tous ces « échecs » musicaux, mais de l'autre, ce *Vorspielen* lui a donné la possibilité d'éprouver le premier des moments extatiques qui allaient suivre ; ce petit concert de l'école lui a révélé « la lumière » et l'éclat rond et mystérieux, ce sentiment de liberté et le souvenir de la première fois où elle vit cette « lumière » dans son enfance :

The single notes of the opening motif of Chopin's Fifteenth Nocturne fell pensively into the waiting room. Miriam, her fatigue forgotten, slid to a featureless freedom. It seemed to her that the light with which the room was filled grew brighter and clearer. She felt that she was looking at nothing and yet was aware of the whole room like a picture in a dream. Fear left her. The human forms all round her lost their power. They grew suffused and dim.... The pensive swing of the music changed to urgency and emphasis.... It came nearer and nearer. It did not come from the candlelit corner where the piano was.... It came from everywhere. It carried her out of the house, out of the world.

³¹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 41.

³¹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 42.

It hastened with her, on and on towards great brightness.... Everything was growing brighter and brighter....³¹⁸

C'est *Le quinzième nocturne* de Chopin qu'Emma Bergmann jouait qui provoqua cet état extatique. Un bruit interrompit l'extase et la musique cessa. Sa sœur Clara se mit ensuite à jouer et les phrases inachevées du prélude permirent à l'extase de Miriam de se poursuivre :

Miriam dropped her eyes—she seemed to have been listening long—that wonderful light was coming again—she had forgotten her sewing—when presently she saw, slowly circling, fading and clearing, first its edge, and then, for a moment the whole thing, dripping, dripping as it circled, a weed-grown mill-wheel.... She recognized it instantly. She had seen it somewhere as a child—in Devonshire—and never thought of it since—and there it was. She heard the soft swish and drip of the water and the low humming of the wheel. How beautiful... it was fading.... She held it—it returned—clearer this time and she could feel the cool breeze it made, and sniff the fresh earthy scent of it, the scent of the moss and the weeds shining and dripping on its huge rim. Her heart filled. She felt a little tremor in her throat. All at once she knew that if she went on listening to that humming wheel and feeling the freshness of the air, she would cry. She pulled herself together, and for a while saw only a vague radiance in the room and the dim forms grouped about. She could not remember which was which. All seemed good and dear to her. The trumpet notes had come back, and in a few moments the music ceased....³¹⁹

Cette fois le moment extatique dure plus longtemps et la lumière qu'elle a vue la première fois a pris une forme circulaire. Elle l'a reconnue, c'est la roue du moulin qu'elle a vue dans le Devonshire quand elle était très jeune et à laquelle elle n'avait pas pensé depuis. Cette lumière révélatrice est au cœur de son pèlerinage et elle représente le noyau de sa quête identitaire.

Ce *Vorspielen* lui a donné aussi la possibilité de comparer le jeu de ces filles avec le sien. Les filles jouaient d'une manière expressive, le corps et les mains détendues : « Clara still

³¹⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

³¹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

sat back, her face raised to the light. The notes rang out like trumpet-calls as her hands dropped with an easy fling and sprang back and dropped again. What loose wrists she must have, thought Miriam [...] Clara threw back her head, a faint smile flickered over her face, her hands fell gently and the music came again, pianissimo, swinging in an even rhythm »³²⁰. Ces filles pouvaient jouer du Chopin, du Beethoven, chanter des lieder, mais elles pouvaient également jouer des airs nouveaux : « that had so annoyed her father in what he called new-fangled music—she felt it was going to be a brilliant piece—fireworks—execution—style »³²¹. Par ailleurs, le *Vorspielen* lui a donné la possibilité de réfléchir à son identité anglaise et à sa façon de jouer à l'anglaise. En outre, lors de ce *Vorspielen* révélateur, Miriam prend la décision de pratiquer, d'apprendre à jouer comme ces filles allemandes : « She would play as she wanted to one day in this German atmosphere »³²². L'Allemagne deviendra un endroit sacré, ou plutôt, un état d'esprit que Miriam a réussi à atteindre et elle y reviendra toujours.

4.1. La quête d'une identité religieuse de Miriam Henderson et la musique

Le but du pèlerinage chrétien paradigmatique est le développement religieux du pèlerin qui, à la fin de son pèlerinage, parviendra à une plus grande maîtrise de la pratique religieuse. Le pèlerin doit au cours de son pèlerinage se départir des éléments banals associés à la religion pour affronter les éléments de base et les structures de sa foi dans leur essence. Le pèlerin qui effectue ce voyage, fait l'expérience d'un développement religieux et spirituel, recherche un certain but élevé, tel que la vérité, et établit une nouvelle relation avec Dieu³²³.

Par ailleurs, dans la culture occidentale, le dialogue entre la musique et la théologie a longtemps été très intense et il est toujours très vivant. Dans l'église chrétienne, la musique occupe en effet une place importante. Dans la majorité des églises chrétiennes, on chante et on joue d'un instrument de musique, ce qui fait partie intégrante de la relation à Dieu. Ceci a motivé l'exploration de la manière dont la musique est liée au Christianisme en général et à la pratique religieuse, mais également à sa forme et son contenu. Cette exploration commence avec Saint

³²⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

³²¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

³²² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

³²³ DIAZ, « *Pointed Roofs* : initiating *Pilgrimage* as quest narrative », *Pilgrimages*, p. 53-56.

Augustin et Saint Séverin Boèce et se poursuit au Moyen Âge. Les efforts pour entrelacer la musique et la théologie ont continué et beaucoup de philosophes et de théologiens du siècle des Lumières ont incorporé la musique dans leurs interprétations théologiques. Au dix-neuvième siècle, les romantiques ont donné à la musique un caractère quasi-religieux³²⁴. Depuis, la théologie défend un point de vue qui est très différent puisqu'il oppose musique et théologie. En outre, certains considèrent la musique comme étant le royaume du démoniaque³²⁵ et la séparent de la religion.

Cependant, ces deux champs sont-ils vraiment opposés? Comment le discours théologique pourrait-il avoir besoin de la musique et qu'est-ce que la théologie peut faire pour la musique ?

Pour réconcilier la théologie et la musique Jeremy Begbie et Steven R. Guthrie proposent une solution très raisonnable. A cause de la complexité de la musique, ils suggèrent d'abord une réconciliation avec les pratiques musicales, qui sont la production (« music-making ») et la réception (« music-hearing »³²⁶) et ils s'appuient sur la notion de « musicking » de Christopher Small³²⁷. La production musicale fournit des modèles temporellement organisés de sons aigus qui constituent le texte primaire de l'activité musicale³²⁸. Ce qui donne un modèle tripartite *music-making/text/music-hearing* (qui renvoie au modèle sémiotique de Jean-Jacques Nattiez - la production, la trace et la réception³²⁹) qu'on ne doit pas ignorer même si on ne se concentre que sur une partie de ce qu'on appelle la musique. Les pratiques musicales sont aussi socialement, politiquement et culturellement conditionnées³³⁰. Cependant, l'approche doit être

³²⁴ J. BEGBIE, S. R. GUTHRIE (eds.), *Resonant Witness : Conversations between Music and Theology*, Michigan : Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2011, p. 12.

³²⁵ J. BEGBIE, S. R. GUTHRIE (eds.), *Resonant Witness : Conversations between Music and Theology*, p. 1-25.

³²⁶ Begbie et Guthrie définissent « music-making » comme : « the intentional production of temporally organized patterns of pitched sounds » et « music-hearing » comme : « the perception of temporally organized patterns of pitched sounds as "music" ». J. BEGBIE, S. R. GUTHRIE (eds.), *Resonant Witness : Conversations Between Music and Theology*, p. 5.

³²⁷ C. SMALL, *Musicking : The Meaning of Performing and Listening*, Hanover : University Press of New England, 1998.

³²⁸ « 'Text' being understood here in the broad sense of the product of music-making », J. BEGBIE, S. R. GUTHRIE (eds.), *Resonant Witness : Conversations between Music and Theology*, p. 5.

³²⁹ J.J. NATTIEZ, *Music and Discourse : Towards a Semiology of Music*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1990.

³³⁰ « The way we make and hear music is shaped by our relations to others – our social setting, all the way from one-to-one relationships to very large groupings. And because of this, making and hearing music are shaped by the meaningful patterns and products that we fashion as we relate to others in the natural world – in other words by 'culture' [...] Further, musical practices are politically enriched : they are inevitably mixed up with the power

multidisciplinaire et saisir tous les facettes de la musique³³¹. Du côté de la théologie, il arrive souvent que la musique soit comprise comme un moyen de transmettre les idées religieuses, une façon de diriger l'attention vers les vérités théologiques. Si on lui accorde cette place secondaire, si on ne lit que la signification théologique de la musique, on met en danger l'intégrité de la musique.

Dans *Pilgrimage*, le pèlerinage religieux de Miriam est un processus de maturation spirituelle continu, une quête perpétuelle vers une identité religieuse libérée des religions organisées et qui est fondée sur l'expérience et la découverte de Royaume des Cieux en soi accompagnée par une maturation musicale où la musique joue un rôle majeur ; elle est une source d'expérience transcendante et méditative qui permet la découverte de la « lumière », de l'essence religieuse en soi « down to the center of being where everything is seen in perspective »³³².

Le roman tout entier est imprégné de références aux œuvres musicales classiques, ainsi qu'à des expériences musicales de jeu et d'écoute, qui offrent des moments de perception extatique transformant souvent la réalité et le moment présent. Le premier volume, *Pointed Roofs*, est particulièrement important pour cerner la relation entre la musique et le pèlerinage religieux de Miriam. Le séjour en Allemagne qu'il dépeint est d'une importance cruciale car il représente la révélation de la « destination »³³³ de la quête à l'aide de la musique. Cette prise de conscience, la protagoniste va la répéter et s'en souvenir pour pouvoir construire et développer davantage son identité religieuse au cours de son pèlerinage présenté dans les volumes suivants.

Après la soirée musicale évoquée plus haut dans ce chapitre, les filles de l'école en Allemagne se sont préparées pour la prière. Miriam, elle, est étourdie. Ainsi découvre-t-on, petit à petit, les doutes religieux de Miriam et son ambivalence quant aux pratiques religieuses. L'idée

relations that are necessary for social organization ». J. BEGBIE, S. R. GUTHRIE (eds.), *Resonant Witness : Conversations between Music and Theology*, p. 6.

³³¹ « One of the perennial temptations in writing about music is what might be loosely termed as 'reductionism'. [...] To cite one example of reductionism, it has become routine in many academic music departments to stress that musical practices are socially, politically, and culturally conditioned – against the notion that music can exit in an a-temporal, 'other-worldly' sphere, derived from the strong and messy currents of human designs and interests. However, problems arise if it is suggested that music can be exhaustively accounted for in these terms ». J. BEGBIE, S. R. GUTHRIE (eds.), *Resonant Witness : Conversations between Music and Theology*, p. 7.

³³² D. RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, London : Virago Press, 2002, p. 609.

³³³ Point final auquel Richardson ne croit pas.

de faire des prières chaque soir la met mal à l'aise. Si ses prières d'écolière ne signifiaient pas grand chose pour elle, à ce moment-là en revanche, elle éprouve un sentiment de révolte : qu'une femme lui lise la Bible lui paraît inadmissible. Cependant, Miriam reste. La voix douce, la lenteur de l'énonciation claire, l'accent du nord de l'Allemagne de Fraulein la charment :

The girls were arranging the chairs in two rows—plates and cups were collected and carried away. It dawned on Miriam that they were going to have prayers. What a wet-blanket on her evening. Everything had been so bright and exciting so far. Obviously they had prayers every night. She felt exceedingly uncomfortable. She had never seen prayers in a sitting-room. It had been nothing at school—all the girls standing in the drill-room, rows of voices saying « adsum », then a Collect and the Lord's Prayer.

A huge Bible appeared on a table in front of Fraulein's high-backed chair. [...] There was a quiet, slow turning of pages, and then a long indrawn sigh and Fraulein's clear, low, even voice, very gentle, not caustic now but with something child-like about it, « Und da kamen die Apostel zu Ihm.... » Miriam had a moment of revolt. She would not sit there and let a woman read the Bible at her... and in that « smarmy » way.... in spirit she rose and marched out of the room. [...] Presently her ear was charmed by Fraulein's slow clear enunciation, her pure unaspirated North German. It seemed to suit the narrative—and the narrative was new, vivid and real in this new tongue. She saw presently the little group of figures talking by the lake and was sorry when Fraulein's voice ceased.³³⁴

Ensuite, une des Anglaises se mit au piano et on donna un livre d'hymnes en anglais à Miriam. Elle chercha la page de titre : c'était « Moody et Sankey ». Miriam eut honte et se demanda ce que cela faisait dans cette école. Cette musique n'a pas produit le même effet sur elle que celle du *Vorspielen*. « She longed for the end. She glanced through the book—frightful, frightful words and choruses. The girls were getting on to their knees. Oh dear, every night »³³⁵.

L'importance de *Pointed Roofs* en ce qui concerne le développement religieux de Miriam ne réside pas uniquement dans cette soirée musicale qui finit par une prière au cours de laquelle

³³⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 49.

³³⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 50.

on découvre l'animosité de Miriam envers les pratiques religieuses. Dans ce récit, Miriam a la possibilité d'examiner de près l'Eglise luthérienne et de la comparer à son Église anglicane. Pendant son séjour en Allemagne, elle visite des églises anglicane, luthérienne et catholique. Pour elle qui vient d'une famille anglicane, cette visite d'une église anglicane en Allemagne la confirme dans ses opinions. Ce petit rassemblement d'Anglais lui semble très sympathique, élégant, raffiné pendant quelques instants. Alors qu'elle regarde leur visage pendant qu'ils chantent elle a le sentiment de connaître ces femmes en qui elle n'identifie pas de véritables différences. Elle connaît la façon dont elles parlent, la façon dont elles sourient et prennent les choses pour acquies. Prendre les choses pour acquies, l'insouciance, écouter les sermons, c'est ce qui rendait l'église insupportable pour Miriam. Miriam essaie alors de ne pas écouter le prédicateur, de penser à autre chose, mais la voix du prédicateur l'en empêche. Dans sa voix, Miriam entend des doutes ; sa voix n'est ni convaincue ni convaincante. Elle se sent menacée par sa voix qui provoque en elle un ressentiment furieux. Miriam essaie de faire semblant et de montrer un visage serein. Soudain, pendant l'hymne, un éclat semble se faire entendre au loin. Cet éclat semble envoyer un souffle qui agite l'air étouffant de l'église. Cependant, le moment extatique a à peine commencé que les voix suppliantes qui chantent l'interrompent. Elle pense à ces Anglais de nouveau et elle prend soudain conscience qu'Emma Bergmann est en train de rire silencieusement et elle se rappelle comment elle-même riait avec sa sœur à l'église. Au lieu de goûter un moment extatique que la musique pouvait lui offrir, Miriam commence à réfléchir à la façon dont elle pourra faire semblant toute sa vie et continuer d'aller à l'église :

If she were a governess all her life there would be church. There was a little sting of guilt in the thought. It would be practicing deception.... To despise it all, to hate the minister and the choir and the congregation and yet to come—running—she could imagine herself all her life running, at least in her mind, weekly to some church—working her fingers into their gloves and pretending to take everything for granted and to be just like everybody else and really thinking only of getting into a quiet pew and ceasing to pretend. It was wrong to use church like that. She was wrong—all wrong.³³⁶

A l'église catholique Miriam se met à l'écart des autres filles. C'est la première fois qu'elle y va et elle est ravie comment il est si facile de l'être en Allemagne : « They turned aside

³³⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 72.

and up a little mounting street and filed into a churchyard. Fraulein tried and opened the great carved doorway of the church... incense.... They were going into a Roman Catholic church. How easy it was ; just to walk in. Why had one never done it before? There was one at Roehampton. But it would be different in England »³³⁷. Le prêtre les a emmenées dans une pièce derrière la chapelle et lui a montré une croix très ornée. Miriam ne veut pas la toucher ni s'en approcher. Elle reste dans un coin en attendant qu'elles partent. L'église catholique ne lui apprend rien de nouveau. Ce qu'elle en conclut après ce petit voyage à Hoddenheim, c'est qu'elle veut rester en Allemagne. Cette idéalisation de la vie en Allemagne digne d'une adolescente, est également perceptible dans sa première impression de l'église luthérienne. La congrégation, immobile et assise, chante une hymne. Cela lui plaît : « The people near her had not moved. Nobody had moved. The whole church was sitting down, singing a hymn. What wonderful people.... Like a sort of tea-party... everybody sitting about—not sitting up to the table... happy and comfortable »³³⁸. Les Anglicans lui semblent élégants, insoucians, mais crédules et leur sourire paraît artificiel. Elle utilise le mot « refined » mais entre guillemets comme pour suggérer que leur raffinement est superficiel. Les hommes anglicans, elle les nomme « des formes inconscientes » (« unconscious forms ») avec qui elle ne peut en aucun cas se lier : « And the men, standing there in their overcoats.... Why were they there? What were they doing? What were their thoughts? She pressed as against a barrier. Nothing came to her from these unconscious forms »³³⁹. Par contre, les gens dans l'église luthérienne lui semblent heureux et à l'aise (ils ne sont pas raides et raffinés comme les anglicans ; ils ne doivent pas être debout, ils chantent confortablement assis, ce qui indirectement suggère une autorité ecclésiastique plus faible, ce que Miriam, pour sa part, n'apprécie pas chez les Anglicans). Miriam lit la première ligne et reconnaît *Now thank we all our God*. Sans le *we* et *our* en allemand, la phrase lui semble plus satisfaisante qu'en anglais, voire parfaite. Les Allemands la chantent mieux, sans saccades et pour Miriam, ce n'est ni une proclamation ni un ordre. La phrase lui paraît accessible et naturelle :

There was time for Miriam to read the first line and recognize the original of « Now thank we all our God », before the singing had reached the third syllable. She hung over

³³⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 119.

³³⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 75.

³³⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 70.

the book. « Nun—dank—et—Al—le—Gott ». Now—thank—all—God. She read that first line again and felt how much better the thing was without the « we » and the « our ». What a perfect phrase.... The hymn rolled on and she recognised that it was the tune she knew—the hard square tune she and Eve had called it—and Harriett used to mark time to it in jerks, a jerk to each syllable, with a twisted glove-finger tip just under the book ledge with her left hand, towards Miriam. But sung as these Germans sang it, it did not jerk at all. It did not sound like a « proclamation » or an order. It was... somehow... everyday. The notes seemed to hold her up. This was—Luther—Germany—the Reformation—solid and quiet. [...] people, not many people, a troop, a little army under the high roof, with the great shadows all about them. « Nun danket alle Gott ». There was nothing to object to in that. Everybody could say that. Everybody—Fraulein, Gertrude, all these little figures in the church, the whole world. « Now thank, all, God! »³⁴⁰.

Miriam a le sentiment qu'elle a trouvé sa place parmi les Allemands : « Emma and Marie were chanting on either side of her. Immediately behind her sounded the quavering voice of an old woman. They all felt it. She must remember that.... Think of it every day »³⁴¹.

Quand Miriam quitte sa famille à cause de problèmes financiers et commence son pèlerinage, elle n'a que dix-sept ans. Elle a beaucoup de choses à apprendre sur le monde et sur elle-même. Elle veut montrer qu'elle est indépendante, aider sa famille et gagner sa vie. Or, elle est solitaire, inquiète et sans grande confiance en elle malgré sa fierté, mais elle est réfléchie et elle sait qu'elle veut se construire une identité authentique : « She could only think that somehow she must be 'different' »³⁴². Elle sent qu'elle incarne quelque chose de nouveau (« I'm something new – a kind of different world »)³⁴³, différente de sa mère, calme, soumise et désintéressée (« She's such a little thing »)³⁴⁴, et de son père qui, malgré sa volonté d'offrir à sa famille une vie confortable n'a pas réussi ; malgré son désir d'être un gentleman et un intellectuel, malgré son goût de l'art, de la littérature et de la musique, il craint les nouveautés et il est conformiste. « ...and she had run away, proud of herself, despising them all, and had turned herself into Miss

³⁴⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 75-76.

³⁴¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 76.

³⁴² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 81.

³⁴³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 260.

³⁴⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 184.

Henderson »³⁴⁵, pense Miriam. Cette fuite à la recherche d'une identité nationale, féminine et religieuse authentiques, cette distance vis-à-vis de sa famille, de cette identité de fils tant désiré, de son pays, de sa culture anglaise et anglicane, lui donnent la possibilité de mûrir, d'interroger les concepts de féminité de sa culture et de sa religion, concepts de base, et de commencer à se construire une identité qui ne repose pas sur l'imitation. L'Allemagne, un pays nouveau pour Miriam et une culture différente de la culture anglaise, s'est montrée parfaite à cet égard. Tout commence le premier jour de son séjour en Allemagne lors de la soirée musicale où elle voit les filles de l'école, qui lui semblent toutes belles et ravissantes, chacune à sa façon, jouer du piano comme elle a toujours rêvé d'en jouer. Son évolution musicale commence. Elle découvre une musique différente, jouée différemment. La « musique » qu'elle a emmenée avec elle la fait rougir : « She had a whole sheaf of songs with her. But after that first *Vorspielen* they seemed to have lost their meaning. [...] She blushed at her collection »³⁴⁶. Ces morceaux de musique ne peuvent pas être joués à un *Vorspielen*. Elle écoute avidement et apprend à jouer Schubert, Grieg, Brahms. Elle croit qu'elle a trouvé l'endroit où elle va se sentir à l'aise et en sécurité : « Finally she ensconced herself amongst her Germans, feeling additionally secure »³⁴⁷. Idylliquement, elle exprime plusieurs fois sa détermination d'y rester comme si elle voulait se persuader elle-même que c'est l'endroit idéal pour elle : « It would be best to stay with the Germans. Yes.... she would stay »³⁴⁸, « 'It is all right. I will stay with you always' »³⁴⁹. Après quelques mois, elle découvre qu'elle ne pourra pas rester à l'école ni en Allemagne. C'est une découverte douloureuse mais inévitable. Elle conclut que les Allemandes, elles aussi font des sourires artificiels, elles aussi font semblant. Les filles à l'école ne sont pas parfaites non plus et l'Allemagne n'est pas l'endroit où elle pourrait se construire une identité distincte : « This is no place for me »³⁵⁰. L'Allemagne n'est plus le refuge de sa culture anglaise ni de ses doutes religieux. Continuer à enseigner à l'école ou rester en Allemagne chez une des pensionnaires de l'école, Emma, aucune de ces possibilités n'est la solution à son dilemme. Aucune n'est le but de sa quête. Miriam sent qu'elle devrait faire semblant devant les femmes et les hommes allemands pour s'intégrer et cette idée ne lui plaît pas. Elle croit que les Allemands méprisent les

³⁴⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 112.

³⁴⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

³⁴⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 51.

³⁴⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 71.

³⁴⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 99.

³⁵⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 15.

femmes (« German men despised women »)³⁵¹ et elle ne peut envisager de rester en Allemagne. La directrice de l'école, elle, ne peut pas comprendre Miriam non plus. Miriam sait depuis le début que ses doutes religieux poseront problème :

« You know when I wrote that letter to the Fraulein I said I was a member of the Church. I know what it will be, I shall have to take the English girls to church. »

« Oh, well, you won't mind that. »

« It will make me simply ill—I could never describe to you, » said Miriam, with her face aglow, « what it is to me to hear some silly man drone away with an undistributed middle term. »³⁵²

Miriam sait qu'elle ne pourra pas se fier à Fräulein et parler de ce qui la tracasse : « If she should ask about the sermon? Everything would come out then. What would be the good? Fraulein would not understand. It would be better to pretend »³⁵³. Après l'épisode avec la maîtresse de français qui a dû quitter l'école à cause de son « impureté » et parce qu'elle a prétendument parlé à des garçons, Miriam exprime son dégoût et méprise les pensionnaires de l'école car elles sont sensibles aux mots de Fräulein : « The girls were talking all round her, excitedly. She despised them for showing that they were disturbed by Fraulein's despotic nonsense »³⁵⁴ :

« You are brought here together, each and all of you here together in the time of your youth. It is, it should be for you the most beautiful occasion. Can you find anything more terrible than that such occasion where all may work and influence each other—for all life—in purity and goodness—that such occasion should be used—impurely? Like a dawn, like a dawn for purity should be the life of a maiden. Calm, and pure and with holy prayer. [...] « And the day shall come, I shall wish, for all of you, that the sanctity of a home shall be within your hands. What then shall be the shame, what the regret of

³⁵¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 77.

³⁵² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 20.

³⁵³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 74.

³⁵⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 179.

those who before the coming of that sacred time did think thoughts of men, did speak of them? Shame, shame », whispered Fraulein amidst the sobbing girls.³⁵⁵

Pendant que Fräulein prêche sur l'impureté, Miriam pense à la voix de Fraulein et à la beauté de sa prononciation : « Miriam repeated these words in her mind trying to dwell on the beauty of Fraulein's middle tones »³⁵⁶. On peut aussi mentionner la conversation de Miriam avec Pastor Lahmann, l'un des enseignants de l'école, que selon Miriam, Fräulein trouve trop intime et inappropriée. Tous ces événements poussent Miriam à partir de l'école et à quitter l'Allemagne. Un incident nous apprend que les préoccupations religieuses de Miriam sont profondes : il s'agit de la conversation imaginaire qu'elle a avec sa soeur Eve une nuit où elle est dans un état fébrile. Son mécontentement et ses doutes ne portent pas seulement sur l'église anglicane mais sur les prédications de la Bible et l'existence de Dieu. La théorie de Darwin l'étourdit. Elle lui semble raisonnable mais elle ne peut pas imaginer la vie sans Dieu. Sans Dieu, la vie est juste une lutte, une lutte de singes où rien n'a d'importance. Il n'y a qu'une courte vie sans importance, conclut Miriam dans un délire. Même si cela lui semble raisonnable, ce n'est pas acceptable comme la réponse qui va atténuer ses troubles religieux :

There were people... distinguished minds, who thought Darwin was true.

No God. No Creation. The struggle for existence. Fighting.... Fighting.... Fighting.... Everybody groping and fighting.... Fraulein.... Some said it was true... some not. They could not both be right. It was probably true... only old-fashioned people thought it was not. It was true. Just that—monkeys fighting. But who began it ? Who made Fraulein ? Tough leathery monkey... Then nothing matters. Just one little short life....³⁵⁷

Miriam se sent impuissante. Elle pense que personne ne peut l'aider : « Who was there who could help her? »³⁵⁸. Elle sait que si elle s'adresse à un prêtre, il va lui dire d'écouter les sermons dans un bon état d'esprit (« in the right spirit ») mais elle ne pourra jamais le faire, elle en est certaine : « There she felt she was on solid ground. Listening to sermons was wrong... people ought to refuse to be preached at by these men. Trying to listen to them made her more

³⁵⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 178.

³⁵⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 178.

³⁵⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 170.

³⁵⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

furious than anything she could think of, more base in submitting... »³⁵⁹. Ce qui la fait enrager, c'est qu'elle n'a pas la possibilité d'exprimer son désaccord ; qu'elle ne peut pas arrêter le sermon et dire que les choses ne sont pas si simples. C'est l'injustice qu'elle ressent, l'obligation de prendre les choses pour acquises, sans objection, même si elles ne sont pas fondées. Elle se méfie de l'autorité des prédicateurs : « Preachers knew no more than anyone else... you could see by their faces... sheeps' faces.... »³⁶⁰. « What a terrible life... »³⁶¹, conclut la jeune Miriam qui ne supporte pas d'être obligée d'écouter des sermons et de faire semblant d'être d'accord. Miriam a pris la décision qu'elle ne passera pas sa vie à faire semblant. Pourtant elle n'est pas assez ouverte à toutes les possibilités, elle n'est pas assez courageuse. Elle se dit qu'elle n'est pas du côté des conservateurs de l'église anglicane, et décide, très impulsivement, d'être un « radical ». Elle s'imagine criant fort à l'église le nom de Gladstone, ce radical, selon elle, ce libéral que le père de Miriam n'aimait pas, et observant l'effet sur la congrégation, mais elle n'a pas le courage de le faire. Elle n'ose pas parler de ses doutes à sa famille non plus, ni à personne d'ailleurs, sous prétexte que personne ne va la comprendre. Pourtant, elle se dit : « She decided she must be a Radical »³⁶². Mais elle hésite, elle sait à quel camp elle n'appartient pas, mais elle ne sait pas encore où est son camp : « But then Radicals were probably chapel? »³⁶³. Hésitant à embrasser l'église anglicane ou l'église catholique, elle n'en est pas pour autant ouverte à d'autres possibilités. Désorientée, elle change d'avis : « It would be best to stay with the Germans. Yes.... she would stay »³⁶⁴. Pendant la visite de l'église catholique, la première de sa vie, elle se met à l'écart, dans un coin, et n'exprime aucun intérêt lorsque le prêtre expose aux jeunes filles les tenants et aboutissants du catholicisme : il ne lui apparaît pas comme offrant une possibilité de parfaire son identité. Elle admire Martin Luther pour avoir courageusement exprimé son désaccord avec l'Eglise catholique et avoir refusé de se soumettre à l'autorité de la hiérarchie ecclésiastique. Ce moment-clé signale le désir de Miriam de ne pas se soumettre à l'autorité ecclésiastique :

Luther... pinning up that notice on a church door.... (Why is Luther like a dyspeptic blackbird ? Because the Diet of Worms did not agree with him)... and then leaving the

³⁵⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

³⁶⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

³⁶¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

³⁶² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

³⁶³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

³⁶⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

notice on the church door and going home to tea... coffee... some evening meal... [...] They pinned up that notice on a Roman Catholic church... and all the priests looked at them... and behind the priests were torture and dark places... Luther looking up to God... saying you couldn't get away from your sins by paying money... standing out in the world [...]³⁶⁵

Cependant, l'église luthérienne lui offre un bref soulagement. Ce n'est qu'une étape dans le pèlerinage de Miriam qui est à la recherche d'une nouvelle relation avec l'église et Dieu. La désillusion vient vite comme pour la vie en Allemagne : « Luther was fat and German. Perhaps his face perspired... »³⁶⁶. C'est ainsi que Miriam construit le schéma de son pèlerinage. Chaque étape de son pèlerinage commence avec la possibilité d'une destination nouvelle mais finit avec la prise de conscience qu'il n'y en a pas. Il n'y a pas de destination en dehors d'elle-même ; En outre, on trouve des indices qui préfigurent ce destin, le destin d'une quête perpétuelle. Néanmoins, à chaque étape de son pèlerinage, Miriam apprend ; elle acquiert un peu plus de confiance en elle et un peu plus de courage. Dans *Pointed Roofs* Miriam n'a pas le courage d'être « radicale », son père n'approuvant pas la politique libérale de Gladstone (« Gladstone was a Radical... 'pull everything up by the roots'.... Pater was always angry and sneery about him.... »)³⁶⁷. Elle n'a pas non plus le courage d'être « matérialiste » : « Pater said it was a bold thing to say... »³⁶⁸. L'église anglicane est une tromperie qui corrompt : « sickening, sickening, idiot humbug »³⁶⁹ mais elle n'a pas de courage d'avouer cette opinion à qui que ce soit sous prétexte que personne, ni Fräulein, ni ses parents, ne peut la comprendre. Miriam se pose beaucoup de questions sur la foi mais elle ne croit pas que les prêtres connaissent les réponses non plus. Miriam est persuadée que sa mère ne possède pas non plus la capacité intellectuelle de saisir ses doutes religieux (« But mother did not know. She had no reasoning power. She could not help because she did not know »)³⁷⁰ et son père, même s'il est agnostique ou au moins critique envers la religion, est plutôt conservateur, silencieux et ne prend pas les doutes de sa fille au sérieux. Quand Miriam lui a demandé si on pouvait s'attendre à ce que certaines personnes soient comme le Christ, il ne put lui répondre : « How can people, ordinary people, be expected to be like

³⁶⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169.

³⁶⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169.

³⁶⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 70.

³⁶⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 170.

³⁶⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 170.

³⁷⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169.

Christ, as they say, when they think Christ was supernatural? Of course, if He was supernatural, it was easy enough for him to be as He was; if He was not supernatural, then there's nothing in the whole thing »³⁷¹. Ils étaient devant la porte et son père n'avait pas le temps de lui répondre mais ils n'ont jamais repris la conversation. Tout ce qu'il a dit, c'est que son dilemme était raisonnable et il a ri. Pourtant, dans *Backwater*, le deuxième volume, Miriam, pour la première fois, parle de son trouble, de l'opposition qu'elle ressent entre la religion et la raison, à Miss Haddie, l'une des directrices de l'école Wordsworth House à Londres où elle a commencé à enseigner à son retour d'Allemagne. Au cours de la conversation, Miriam veut se montrer différente ; elle n'a plus peur de la réaction des autres : « 'She doesn't approve of general conversation,' thought Miriam. 'She is a female. Oh well, she'll have to see I'm not.' »³⁷². Répondant à la question de Miss Haddie qui lui demandait pourquoi elle avait mal à la tête pendant le service à l'église, elle dit avec plus de confiance en elle « [...] I was wandering what it was all about »³⁷³. Elle est même cynique et sous-estime la directrice quand celle-ci lui dit qu'elle n'a pas compris sa réponse : « 'Of course not,' she thought [...] 'thirty-five years of being a lady.' »³⁷⁴. Au cours de la conversation, on apprend ce qui dérange le plus Miriam. Lorsque Miss Haddie remarque qu'on peut toujours critiquer un sermon, Miriam explique courageusement que ce n'est pas le sermon, c'est l'ensemble, ce que les prêtres disent, la théologie chrétienne et ce qu'ils attendent d'elle – renoncer à sa conscience, à son raisonnement et prendre les prédications pour acquises – qui la dérange :

« Ye mustn't think about the speaker, » went on Miss Haddie in faint hurried rebuke. « That's wrong. That sets people running from church to church. You must attend your on parish church in the right spirit, let the preacher be who-who-hat he may. »

« Oh, but I think that's positively *dangerous*, » said Miriam gravely. « It simply means leaving your mind open for hat ever they choose to say. Like Rome, [...] it's giving up your conscience. » [...] « I'm certainly not going to give my mind up to a parson for

³⁷¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 259.

³⁷² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 257.

³⁷³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 257.

³⁷⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 257.

him to do what he likes with. That's that it is. That's what it is. That's what they do.
I've seen it again and again. »³⁷⁵

Miriam a dix-huit ans à ce moment-là et elle ne veut pas qu'on lui fasse de sermon. Elle a fait un pas en avant et avoué les troubles qu'elle ressent depuis longtemps : « 'Ever since I can remember. Always' »³⁷⁶. Cette confession est un grand progrès pour elle. Néanmoins, elle est toujours perdue et pense encore que personne ne peut l'aider car personne n'est à la fois impartial et compétent. Ce qui est nouveau dans son attitude, c'est sa déclaration d'acceptation de soi, telle qu'elle est, à haute voix : « 'That's exactly the whole thing ! *Who* can one consult? There isn't anybody. The people who are qualified are the people who have the thing called faith, which means that they beg the whole question from the beginning.' [...] 'Well, I'm made that way. How can I help it if faith seems to me just as abnormal condition of the mind with fanaticism at one end and agnosticism at the other?' »³⁷⁷. A ce moment-là, elle ne connaît pas la façon de réconcilier ces deux pôles de la croyance qu'elle a identifiés. A la découverte de son attitude envers Dieu, Miss Haddie s'inquiète mais elle réagit tendrement, comme une mère. Avant que Miss Haddie ne révèle son plan pour soulager le trouble de Miriam, la soie de la blouse de Miss Haddie lui rappelle sa mère et elle craint que Miss Haddie ne réagisse avec trop d'émotion. Au contraire, Miss Haddie avait un plan (« strange secret knowledge »)³⁷⁸ pour aider Miriam. Ce plan ne sera pas la réponse ultime, bien entendu, mais il aidera provisoirement Miriam à apaiser son inquiétude. Jean Radford identifie l'état religieux de Miriam dans *Backwater* comme une dépression³⁷⁹, son courant de conscience pendant le sermon à l'église qui commence avec une critique de l'Ancien Testament, continue avec le Nouveau Testament et le Christ et finit avec l'idée que tout est tellement compliqué et inextricable qu'il vaut mieux que tout le monde meure à l'instant et que tout s'arrête, comme le prouve et l'indique le désespoir de Miriam. Même si le plan de Miss Haddie a un effet à court terme, son conseil durera pendant le pèlerinage tout entier. « While ye've watched the doings of your fellow creatures ye've forgotten that the truth ye're seeking is a-a Person » [...]. That's where you ought to begin »³⁸⁰, dit Miss Haddie, ce qui pousse Miriam à réfléchir. Miriam comprendra plus tard que la vérité qu'elle

³⁷⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 258.

³⁷⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 258.

³⁷⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 259.

³⁷⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 260.

³⁷⁹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 30.

³⁸⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 260.

cherche c'est une personne, elle-même. Le petit livre « Preparation for Holy Communion » que Miss Haddie donne à Miriam la calme un moment et la remplit d'espoir. Le livre a été écrit par un évêque forcément vivant ce qui lui donnait l'espoir de comprendre les doutes des croyants modernes : « he probably knew about modern people with doubts and would not think about them as 'infidels' – 'an honest agnostic has my sympathy,' he might say, and it is possible he did not believe in eternal punishment »³⁸¹. Elle souhaite si fort être comprise qu'elle voit une possibilité de compréhension de ses doutes mêmes dans la forme du livre : « If he did [believe in eternal punishment] he would not have this book printed with rounded edges and that beautiful little cross »³⁸². L'idée de purification de l'esprit l'a attirée et convaincue. Malheureusement, cette conviction a été brisée par le sentiment qu'il est trop tard pour être bonne :

[...] she read very slowly that just as for wordly communion men cleanse and deck their bodies so for attendance at the Holy Feast must there be a cleansing of the spirit. She knelt upright, feeling herself very grave. The cold air of the bedroom flowed round her, carrying conviction. Then that dreadful feeling at early service, kneeling like a lump in the pew, too late to begin to be good, the exhausted moments by the altar rail – the challenging light on the shining brass rod, on the priest's ring and the golden lining of the cup, the curious bite of the wine in the throat – the sullen disappointed home-coming³⁸³

Ce que Miriam conclut, c'est que tous ses échecs étaient dus à un manque de préparation ; elle a pris la décision de consacrer du temps à la préparation, à faire un examen de conscience et confesser ses péchés. L'examen de conscience lui a rappelé son corps et le fardeau de souvenirs qu'il portait. Est-ce qu'il est possible de se débarrasser de cette charge, se demande Miriam : « Could they be got rid of? She could cast them off, feel them sliding away like Christian's Burden. But was that all? »³⁸⁴. Ayant senti le poids de son corps qu'elle connaît bien, Miriam referme le livre. Elle regarde le dessin en nid d'abeille de son couvre-lit, ce qui annonce le titre du volume suivant et la continuation de son pèlerinage dans *Honeycomb*. L'école Wordsworth House était une eau stagnante (« backwater »), comme le titre le suggère, un lieu où

³⁸¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 262.

³⁸² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 262.

³⁸³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 262.

³⁸⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 263.

le progrès était impossible. Ce salaire que Miriam avait ne lui suffisait pas. Elle sentait qu'elle n'apportait rien à la vie de ses élèves. Un parapluie à la main, Miriam s'en va alors, poursuivant son pèlerinage selon un schéma clairement esquissé qui devient évident à la fin du deuxième volume.

Ces deux étapes du pèlerinage de Miriam ne sont que le début de ce long voyage. Il y a tant de choses à apprendre, des obstacles à surmonter mais elle a déjà fait face à l'essentiel. Elle est écoeurée de ce que l'église, les prêtres et les Saintes Écritures demandent aux croyants. Les évangiles défient sa logique et ce dont elle est sûre, c'est qu'elle ne pourra pas faire semblant d'être d'accord. Elle refuse de soumettre sa conscience et son raisonnement aux prédications du Christianisme et décide de chercher une nouvelle relation à Dieu. Dans *Pointed Roofs*, elle n'ose pas en parler. La Bible que la directrice de l'école en Allemagne lit aux élèves est très volumineuse : « A huge Bible appeared on a table in front of Fraulein's high-backed chair »³⁸⁵. Sa taille représente l'autorité de la Bible qu'elle n'a pas l'audace de défier à ce moment-là. Aux yeux de Miriam, la Bible est énorme et angoissante. Néanmoins, dans *Backwater*, elle va trouver le courage d'affronter ses doutes religieux et d'en parler à la directrice de l'école de Banbury Park :

« Well, you see, I see things like this. On one side a prime cause with a certain object unknown to me, bringing humanity into being ; on the other side humanity, all more or less miserable, never having been consulted as to whether they wanted to come to life. If that is belief, a South Sea Islander could have it. But good people, people with faith, want me to believe that one day God sent a savior to rescue the world from sin and that the world can never be grateful enough and must become as Christ. Well. If God made people he is responsible and ought to save them »³⁸⁶.

En Allemagne, elle fait une autre grande découverte. Parmi les toits pointus qui marquent l'aspiration de Miriam à une forme supérieure d'existence³⁸⁷, les grandes attentes qu'elle esquisse et son désir d'échapper à un monde en train de s'effriter, Miriam trouve un moment de liberté

³⁸⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 49.

³⁸⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 259.

³⁸⁷ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 30.

sans relief³⁸⁸ pendant lequel elle ne ressent pas de peur et le monde extérieur n'exerce plus son pouvoir, ce qui, elle le comprendra plus tard, est lié à sa quête d'une identité religieuse et d'une relation nouvelle avec Dieu. Elle découvre ce moment épiphanique qui prend la forme d'une lumière circulaire qui vient de toute part³⁸⁹ et qui l'amène à l'extérieur de ce monde pendant qu'elle écoute les deux sœurs allemandes, Emma et Clara Bergmann, jouer du piano, à l'école de filles lors du *Vorspielen*. Cette lumière circulaire est étroitement liée à son enfance et aux moments passés au bord de la mer en famille. Ce *Vorspielen* lui donne l'opportunité d'y penser, de s'en souvenir et de le développer davantage. Dans *Backwater*, ce moment est à nouveau évoqué. C'est un moment de joie étrange et indépendant (« strange independent joy »)³⁹⁰ dont elle retrouve l'origine, dans le jardin de Babington, dans son enfance³⁹¹. Elle se rend compte qu'il n'y a personne avec qui parler de ce sentiment. C'est le sentiment de ne jamais se sentir fatiguée et épuisée ; et quel que soit son comportement, elle ressent une joie intérieure. Mais en même temps, elle ressent de la haine pour tout le monde. Tout le monde lui semble s'inquiéter pour rien et ignorer l'essentiel ; ces souvenirs et ce sentiment doivent donc rester secrets :

It would be impossible to speak to anyone about them unless one felt perfectly sure that the other person felt about them in the same way and knew that they were more real than anything else in the world, knew that everything else was a fuss about nothing. But everybody else seemed to be really interested in the fuss. [...] She would want to explain in some way, as she had done one day long ago ; how dreadful it had been... mother, I never feel tired, not really tired, and however I behave I always feel frightfully happy inside [...] But I hate everybody.... [...] She must keep her secret to herself.³⁹²

Ce qu'elle comprend, c'est que le séjour au bord de mer, dans le lieu où elle passait les vacances dans son enfance, lui a permis de retrouver ce sentiment, bien plus facilement que l'Allemagne. L'Allemagne lui a permis de le découvrir et Banbury Park est un lieu qui tout en empêchant son surgissement, lui permet de le sentir près d'elle, autour d'elle, jamais loin d'elle. Ce moment est partout. Pourtant elle doit trouver la façon de le garder, de le rendre plus intense à chaque fois qu'il apparaît dans sa vie : « 'What's the use of feeling like this if it doesn't stay ? It

³⁸⁸ « Featureless freedom », Richardson, *Pilgrimage*, p. 43.

³⁸⁹ « It came from everywhere », Richardson, *Pilgrimage* 1, p. 43.

³⁹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 316.

³⁹¹ C. WATTS, *Dorothy Richardson*, Plymouth : Northcote House, 1995, p. 23-25.

³⁹² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 317-318.

doesn't change anything. Next time I'll make it stay. [...] If it comes again. If it's stronger every time.... Perhaps it goes on getting stronger till you die.' »³⁹³. Ces deux découvertes, la compréhension de l'inévitabilité de la quête vers une identité religieuse authentique et vers une nouvelle relation avec Dieu, et la révélation de la lumière, du moment de joie indépendant, de (« now, the internal moment »)³⁹⁴, sont entrelacées. En effet, la lumière intérieure dont elle deviendra consciente au cours de son pèlerinage sera la réponse à son blasphème éternel (« everlasting profanity »)³⁹⁵. Sa quête ne l'amènera pas vers une religion conventionnelle, organisée mais vers un nouveau temple³⁹⁶. Dans *The Tunnel* elle a déjà découvert l'Unitarisme. Un instant celui-ci apaise son trouble avec le Christ mais bientôt elle s'apercevra que l'Unitarisme n'est pas sa destination non plus. Selon Miriam, le Christ s'interpose entre Dieu et l'homme et empêche la « paix » qui vient de Dieu d'entrer en l'homme. Miriam ressent le Christ comme une sorte d'obstacle qu'elle ne peut pas surmonter pour atteindre Dieu :

« Peace I give unto you, My peace I give unto you. Not as the world giveth, give I unto you – » Christ said that. But peace came from God-the peace of God that passeth all understanding. How could Christ give that? He put himself between God and man. Why could not people get at God direct? [...]

The Kingdom of Heaven is *within* you. But even Christ went about sad, trying to get people to do some sort of trick that He said was necessary before they could find God something to do with himself. There was something wrong about that.³⁹⁷

Dans *Deadlock*, elle rencontre le juif Michael Shatov mais elle n'est pas capable de s'imaginer mariée à un juif³⁹⁸. Ses doutes religieux et son incrédulité envers les religions organisées s'articulent, chez Miriam, à la quête d'une identité féminine. Elle conclut que la religion conventionnelle s'oppose à la liberté des femmes et que l'Église va continuer d'être l'Académie Royale des hommes (« the Church will go on being the Royal Academy of

³⁹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 246.

³⁹⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 259.

³⁹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 507.

³⁹⁶ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 31.

³⁹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 457, 458.

³⁹⁸ J. ROSE, « Dorothy Richardson and the Jew », *Between 'Race' and Culture : Representations of 'the Jew' in English and American Literature*, Bryan Cheyette (ed.), Stanford, CA : Stanford University Press, 1996, p. 114-28.

Males »)³⁹⁹. Aussi, dans *Le Trap*, Miriam essaiera de redéfinir le terme « sacré », de trouver une nouvelle place pour le temple religieux car les temples chrétiens ne la tentent pas. Miriam n'est pas complètement impie. Elle croit en une cause première dont le but est inconnu et qui aurait permis l'existence de l'humanité⁴⁰⁰ ; elle remet son esprit entre les mains de Dieu ; il est le seul qui la comprenne : « In thy hands I commit my spirit. [...] You understand if nobody else does. [...] Why do you make me suffer so? »⁴⁰¹. Ensuite, dans *Clear Horizon*, elle ne cherche plus la lumière au-delà d'elle-même mais en elle. Elle explore l'étrange lumière en elle (« the strange new light within her »)⁴⁰² et ce qu'elle cherche, c'est la présence divine en elle. La découverte de cette lumière intérieure devient son temple ; c'est la solution pour son caractère profane. Cependant, le processus qui permet d'y accéder est un effort perpétuel. Dans *Dimple Hill*, Miriam quitte Londres et toutes les contraintes qui l'empêchent de voir l'horizon de sa vie. Elle s'installe chez une famille Quaker et découvre la religion Quaker qui lui semble au début, être le meilleur choix : « the best I've met »⁴⁰³. La doctrine de la lumière intérieure et l'individualisme religieux l'attirent puissamment. Les Quakers croient en l'expérience personnelle plutôt qu'en l'église ou aux Écritures. L'expérience personnelle est pour eux la clé de la vie spirituelle⁴⁰⁴. Ces idées fondatrices du Quakerisme conviennent parfaitement à Miriam car la Société des Amis lui offre la possibilité d'être différente, individuelle, d'interpréter les choses à sa façon, de s'appuyer sur son expérience personnelle, ce en quoi elle croit profondément, de mettre derrière elle les propositions des Écritures qui la troublent et d'accéder à sa lumière intérieure. Elle essaie, à plusieurs reprises, par ces expériences mystiques⁴⁰⁵ d'accéder à la lumière intérieure en pratiquant ce qui ressemble au processus que les Quakers appellent « centring down » (centrage vers le bas)⁴⁰⁶ : « At no matter what cost [...] she would reach that central place; go farther and farther into the heart of her being and be there, as if alone, tranquility, until fully possessed by that something within her that was more than herself »⁴⁰⁷. Néanmoins, comme le schéma du pèlerinage de Miriam le préconise, les Quakers ne sont pas la solution ni la destination de sa

³⁹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 323.

⁴⁰⁰ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 30.

⁴⁰¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 271.

⁴⁰² RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 153.

⁴⁰³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 603.

⁴⁰⁴ J. RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 32 (D. Richardson, *The Quakers : Past and Present*. London : Constable, New York : Dodge, 1914)

⁴⁰⁵ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 32.

⁴⁰⁶ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 31.

⁴⁰⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 219.

quête. Le fils de la famille Roscorlas qui l'a hébergée devient son prétendant mais à la fin il renonce à la courtiser. Le mariage n'est pas possible. Miriam blasphème contre leurs croyances sacrées et la famille la trouve trop irrévérencieuse pour devenir une Amie. Miriam trouve que les lettres qui manquent dans leur alphabet rendent l'idée d'un monde conforme aux idées des Quakers intolérable (« the idea of a Quakerised world intolerable »)⁴⁰⁸ et elle les quitte pour toujours, abandonnant de nouveau une religion organisée. Cependant, son voyage continue (« the strange journey down and down to the center of being »)⁴⁰⁹. C'est ainsi que la quête de Miriam vers une identité religieuse devient une quête spirituelle vers le centre de son essence et de son être. Dans *March Moonlight*, le dernier volume qui est resté inachevé et qui probablement n'était pas prévu pour être le dernier⁴¹⁰, la quête spirituelle de Miriam continue à travers ses efforts pour devenir écrivain : « Travel, while I write, down to that center where everything is seen in perspective »⁴¹¹. Comme l'écrit Radford, l'écriture devient un processus spiritualisé et un acte de dévotion pour Miriam⁴¹².

Sa vocation d'écrivain a été annoncée dès le premier volume et cet aboutissement va être annoncé dans les volumes qui suivent : « Miriam knew, several times—had gone from girl to girl round the collected fifth and sixth forms asking them each what they would best like to do in life. Miriam had answered at once with a conviction born that moment that she wanted to 'write a book' »⁴¹³. Cependant, devenir écrivain n'est pas une fin en soi et ne marque pas non plus la fin du pèlerinage. Miriam emmène en quelque sorte son temple religieux personnel comme elle emmène sa malle, le « Saratoga trunk » de *Pointed Roofs*, et son voyage en forme de pèlerinage et de jeu perpétuel, un jeu continue (« continuous performance »⁴¹⁴). Le titre *March Moonlight* fait référence à la soirée du mois de mai avant le départ de Miriam pour l'Allemagne dans *Pointed Roofs*. Dans *March Moonlight*, Miriam commence à écrire ce qui deviendra *Pilgrimage*. Sa vocation d'écrivain est une continuation du pèlerinage et de la quête spirituelle. En écrivant, elle accède graduellement au centre de son être et ce processus est la base fondatrice de son identité religieuse et spirituelle qui évolue et se développe au cours de son pèlerinage ; voyager,

⁴⁰⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 603.

⁴⁰⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 609.

⁴¹⁰ G. E. HANSCOMBE, *The Art of Life : Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness*, London : Owen, 1982.

⁴¹¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 619.

⁴¹² RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 33

⁴¹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 80.

⁴¹⁴ « Continuous Performance » est le titre de ses articles réguliers dans le journal *Close Up*.

tandis qu'elle écrit, vers ce centre où tout est mis en perspective⁴¹⁵ : « While I write, everything vanishes but what I contemplate. The whole of what is called 'the past' is with me seen anew, vividly. No, Schiller, the past does not stand 'being still'. It moves, growing with one's growth. Contemplation is adventure into discovery ; reality »⁴¹⁶.

Pour Miriam, la musique possède un pouvoir semblable à l'écriture et c'est le pouvoir de dissoudre le présent, le passé et le futur. En écoutant la musique, Miriam se débarrasse de son corps et des souvenirs qui lui pèsent : « her body with its load of well-known memories »⁴¹⁷. Ce qu'elle cherche, c'est à se libérer de la théologie chrétienne et des pratiques religieuses mais aucune des doctrines chrétiennes auxquelles elle se frotte ne le lui permet. Cependant, lorsqu'elle écoute et joue de la musique, elle devient une oreille, sans corps, sans souvenirs, sans passé ni présent, ni futur :

She seemed to grow larger and stronger and easier as the thoughtful chords came musing out in the night and hovered amongst the dark trees. She found herself drawing easy breaths and relaxing completely against the support of the hard friendly sofa. How quietly everyone was listening....

After a while, everything was dissolved, past and future and present and she was nothing but an ear, intent on the meditative harmony which stole out in the garden.⁴¹⁸

Comme l'écriture, la musique n'est pas le substitut d'une religion organisée, d'une théologie, d'une identité religieuse ou spirituelle. Miriam ne met pas la musique au niveau d'une religion car la musique, comme la religion organisée peut être influencée par les contextes et concepts culturels. Or, la musique que les filles Bergmann jouent lors du *Vorspielen* à l'école dans *Pointed Roofs*, le *Quinzième Nocturne* de Chopin et une pièce inconnue, lui offre la possibilité de connaître pour la première fois « la lumière » qui deviendra le noyau de son identité religieuse. Richardson oppose cette expérience à l'effet que la musique religieuse produit sur Miriam (d'ailleurs, la musique jouée par les filles d'origine anglaise lors du *Vorspielen* ne fait pas le même effet non plus). Les hymnes religieux n'offrent pas l'accès à « la lumière ». Les

⁴¹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 619.

⁴¹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 657.

⁴¹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 263.

⁴¹⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 205.

affreux mots et refrains (« frightful, frightful words and choruses »)⁴¹⁹ suspendent l'apparition de « la lumière », l'empêchent d'oublier son « pauvre moi » (« wretched self »)⁴²⁰, son corps et son fardeau de souvenirs et l'empêchent d'entendre la musique. Pour accéder au divin, à la lumière divine, elle doit oublier et se débarrasser de son corps qui est misérable (« wretched »), vil, diabolique et mesquin ; elle doit s'oublier car elle est profane (« my everlasting profanity »)⁴²¹. A l'église anglicane, lors du chant des hymnes, elle sent une lumière intense (« radiance ») s'approcher d'elle mais les voix qui chantent empêchent celle-ci d'arriver jusqu'à Miriam. Les paroles des hymnes l'empêchent d'éprouver un de ces moments mystérieux, spirituels et transcendants. « The service might be lovely, if you did not listen to the words »⁴²² : pour Miriam, les mots des prédications chrétiennes privent la musique de sa capacité à réveiller la lumière et l'empêchent de construire son identité religieuse (authentique) fondée sur son expérience et non sur les fondements dépourvus de raison des prêtres : « [...] and then the man got up and went on and on from unsound premises until your brain was sick... droning on and on and getting more and more pleased with himself and emphatic... and nothing behind it. As often as not you could pick out the logical fallacy if you took the trouble.... Preachers knew no more than anyone else... you could see by their faces... sheeps' faces.... »⁴²³.

Comment expliquer ou justifier ce pouvoir de la musique dont Miriam fait l'expérience? Nous proposons d'interpréter ce que Miriam éprouve quand elle écoute une musique qui déclenche « cette lumière » en recourant au concept d'« intuition de l'Univers » de Friedrich Schleiermacher, théologien allemand du dix-huitième siècle, et au concept de « phénomènes proto-religieux » (« proto-religious phenomena ») du jeune chercheur australien Mark Jennings.

Friedrich Schleiermacher est l'un des premiers théologiens à avoir fondé la religion sur l'expérience⁴²⁴ et à avoir ainsi redéfini l'autorité des textes et des doctrines en leur attribuant une position secondaire par rapport à l'expérience. Il définit ce concept d'« intuition de l'Univers »

⁴¹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 263.

⁴²⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁴²¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 507.

⁴²² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 72.

⁴²³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 73.

⁴²⁴ J. MARINA, « Friedrich Schleiermacher and Rudolf Otto », *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, John Corrigan (ed.), Oxford & New York : Oxford University Press, 2008, p. 461.

comme un processus parallèle d'intuition et de sentiment⁴²⁵. L'intuition dénote la perception immédiate d'une chose comme image tandis que le sentiment dénote la conscience immédiate de la façon dont cette chose affecte la personne⁴²⁶. Lors de l'intuition de l'Univers, l'expérience et l'interprétation ont lieu en même temps, et ce concept est important car il renvoie au début de la religion. Selon Friedrich Schleiermacher, chaque religion s'est établie en mettant l'intuition de l'Univers en son centre et en reliant ainsi toute chose à ce processus⁴²⁷. Il y a des expériences d'intuition autour desquelles des systèmes religieux ne se forment pas alors qu'autour de certaines expériences d'intuition, des systèmes religieux, des doctrines et des symboles ont été créés et ce sont ce que Schleiermacher appelle des « religions positives ». Selon lui, ces religions définissent la nature du divin comme une révélation qui est codifiée dans des textes sacrés. A la « religion positive », Schleiermacher oppose la religion naturelle qui elle, a une portée universelle. La religion naturelle ne tente pas de décrire la nature du divin et selon Schleiermacher, qui d'ailleurs s'y oppose, ne représente qu'un raisonnement dépourvu d'expérience. David Klemm essaye d'expliquer la distinction que Schleiermacher fait entre religion positive et religion naturelle. D'après Klemm, même si Schleiermacher soutient clairement la religion positive, il préconise une troisième voie que Klemm appelle une « théologie philosophique »⁴²⁸. Cette « théologie philosophique » adopte l'intuition et le sentiment, les deux éléments du concept de Schleiermacher, et les combine à la réflexion sur l'expérience, sans que celle-ci soit limitée par les systèmes religieux des religions organisées. Or, Schleiermacher examine la nature de la musique et de la religion. La musique, propose Schleiermacher, peut servir de medium au processus d'intuition de l'univers⁴²⁹ ; en d'autres termes la musique peut être une source à laquelle on peut puiser pour méditer sur la nature de l'intuition de l'univers et ainsi unir l'expérience que donnent la religion positive et la religion naturelle. La musique ne peut pas devenir une religion, mais les personnes dotées d'un talent artistique peuvent s'en servir pour connaître l'intuition de l'univers. En s'inspirant du concept

⁴²⁵ A.S. JANSEN, « The Influence of Schleiermacher's second speech on Religion on Heidegger's concept of Ereignis », *The Review of Metaphysics*, 61, 4, 2008, p. 821.

⁴²⁶ F. SCHLEIERMACHER, *On Religion : Speeches to Its Cultured Despises*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 26.

⁴²⁷ SCHLEIERMACHER, *On Religion : Speeches to Its Cultured Despises*, p. 104.

⁴²⁸ D.E. KLEMM, « Culture, Arts, and Religion », *The Cambridge Companion to Friedrich Schleiermacher*, Jacqueline Marina (ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 2005, p. 260.

⁴²⁹ F. SCHLEIERMACHER, *Christmas Eve : Dialogue on the Incarnation*, San Francisco : EM Texts, 1990.

de Schleiermacher, Mark Jennings a développé le terme de « phénomène proto-religieux »⁴³⁰. En utilisant le concept de l'intuition de l'univers comme point de départ, il est possible de distinguer entre des expériences qui donnent vie à une religion positive ou naturelle. Jennings propose que l'intuition de l'univers puisse aussi marquer le commencement d'un phénomène proto-religieux. Avec ce terme il décrit les intuitions de l'univers autour desquelles aucun système n'est formé, et très souvent ces intuitions ne sont pas du tout considérées comme des expériences religieuses. Selon Jennings ce sont des expériences que Schleiermacher a cru être le « droit d'aînesse »⁴³¹ de la religion :

A succinct term to designate the other category around which no system is formed is proto-religious phenomena, a phrase I have coined as way of speaking about that which precedes religion. This suggests that it is possible for people to have intuitions of the universe which take place outside of religious context and may not be regarded as religious experiences. To paraphrase Karl Rahner, these are « anonymous » religious experiences, experiences of the divine in contact with humanity that are not connected to any of the positive religious systems.⁴³²

La différence entre la religion naturelle et le phénomène proto-religieux de Jennings est que le phénomène proto-religieux est fondé sur l'expérience. Jennings remarque que les phénomènes proto-religieux ont le même point de départ que les religions positives, et ce sont les intuitions de l'univers qui représentent les expériences transcendantales mais les phénomènes proto-religieux sont libérés des contraintes des religions positives telles que les doctrines ou les rituels : « They are tastes of religion without some of the formal trappings of organised religion. Schleiermacher desired that all people could perceive in such tastes the essence of religion »⁴³³.

On peut lire la relation entre la quête religieuse de Miriam et la musique proposée dans *Pilgrimage* grâce au concept de l'intuition de l'univers de Schleiermacher et son rapport à la

⁴³⁰ « Proto-religious phenomenon », M. Jennings, « Collective Effervescence, Numinous Experience or Proto-Religious Phenomena ? Moshing with Durkheim, Schleiermacher and Otto », *Philosophical and Cultural Theories of Music*, Eduardo De La Fuente and Peter Murphy (eds.), Leiden : Brill, 2010, p. 107-128.

⁴³¹ JENNINGS, « Collective Effervescence, Numinous Experience or Proto-Religious Phenomena ? Moshing with Durkheim, Schleiermacher and Otto », p.114.

⁴³² JENNINGS, « Collective Effervescence, Numinous Experience or Proto-Religious Phenomena ? Moshing with Durkheim, Schleiermacher and Otto », p.115.

⁴³³ JENNINGS, « Collective Effervescence, Numinous Experience or Proto-Religious Phenomena ? Moshing with Durkheim, Schleiermacher and Otto », p. 120, 121.

musique. En effet, le moment intense que vit Miriam pendant que les sœurs Bergmann jouent du piano possède les caractéristiques du moment de l'intuition de l'univers de Schleiermacher. A ce moment-là Miriam prend connaissance de deux éléments du processus, l'intuition ou la perception immédiate d'une image et le sentiment ou la conscience immédiate de la façon dont cela affecte la personne. Tout en écoutant les deux filles, Miriam entrevoit une lumière et prend conscience de l'effet que cette image a sur elle. Miriam a le sentiment d'avancer dans l'espace (« the sens of going forward and forward through space »)⁴³⁴ et cette lumière merveilleuse (« that wonderful light »)⁴³⁵ lui rappelle son enfance et la roue du moulin du Devonshire qu'elle a reconnue aussitôt. On pourrait dire avec Schleiermacher que Miriam, avec son talent musical reconnu par ses proches à plusieurs reprises, trouve dans la musique un medium pour avoir l'intuition de l'univers. L'extrait de *Backwater* où la musique dissout le passé, le présent et l'avenir pour Miriam peut aussi être qualifié d'intuition de l'univers. L'intuition est l'image du jardin et des arbres sombres (« dark trees »)⁴³⁶. Le sentiment est la conscience immédiate de la façon dont cette musique l'affecte. Miriam a l'impression qu'elle s'élargit, qu'elle devient plus forte et plus légère en même temps, en se transformant complètement en une oreille. Le jardin est un souvenir d'enfance et représente pour Miriam un lieu sacré, la source de la joie et de la foi ainsi que la destination vers laquelle elle marche⁴³⁷ :

Deeper down was something cool and fresh-endless garden. In happiness it came up and made everything in the world a garden. Sorrow bottled it over, but it was always there, waiting and looking on. It had looked on in Germany and had loved the music and the words and the happiness of the German girls; and in Banbury Park, giving no peace until she got away. And no it had come to the surface and was with her all the time.⁴³⁸

Le jardin de Miriam rappelle le jardin d'Eden. Ce jardin de son enfance devient le Royaume des Cieux, l'essence de la religion qu'elle cherche et trouve en elle-même : « The Kingdom of Heaven is *within* you »⁴³⁹. Sa recherche d'une relation nouvelle à Dieu - une relation

⁴³⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 50.

⁴³⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 50.

⁴³⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 205.

⁴³⁷ « The Garden Screen » et « The Lost Garden » dans C. Watts, *Dorothy Richardson*, Plymouth : Northcote House, 1995, p. 23-27.

⁴³⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 425-26.

⁴³⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 458.

sans Christ médiateur entre Dieu et elle, sans doctrines, sans Ecritures ni rituels religieux - est une quête vers l'essence de la religion qu'elle trouve en elle-même à travers ses expériences méditatives, ou selon le terme de Schleiermacher, les intuitions de la religion, les moments où la religion se manifeste ; le moment où l'être devient conscient de son essence, ce qui est le cas lorsque Miriam écoute de la musique. La nature de la religion qui se manifeste lors des intuitions de l'univers dans *Pilgrimage*, n'est ni une religion positive ni une religion naturelle, si l'on s'appuie sur l'interprétation de David Klemm et Mark Jennings. Il s'agit de « la troisième voie » que Klemm identifie dans l'œuvre de Schleiermacher ou de la « théologie philosophique », qui adopte l'intuition, le sentiment et la réflexion sur l'expérience sans les limitations des systèmes religieux, ce que Jennings appelle le phénomène proto-religieux. Miriam essaye d'échapper aux religions organisées. En effet, elle ne crée pas de système religieux à partir de ses expériences méditatives ni à partir des intuitions qu'elle a de la religion. Cependant, l'expérience est cruciale pour sa quête religieuse et son pèlerinage. L'expérience est indispensable pour sa découverte de « la lumière », « du jardin », du « Royaume des Cieux en soi ». L'expérience musicale et la maturation musicale que nous approfondirons davantage plus loin dans ce chapitre, sont également importantes : elles font partie intégrante de la quête d'une identité religieuse qui, quant à elle, représente un jeu continu (« continuous performance »).

4.2. La quête d'une identité nationale de Miriam Henderson et la musique

L'expression « identité nationale » date de la deuxième moitié du vingtième siècle. Les termes qui ont été utilisés avant son apparition et depuis bien longtemps étaient ceux de « sentiment national » et de « conscience nationale ». Malgré leurs différences, ces termes désignent en général le sentiment d'appartenir à une nation. Selon Bernard Formoso⁴⁴⁰, l'expression « identité nationale » désigne les points communs qui forment un ensemble d'« habitus », réels ou supposés, entre des personnes qui se reconnaissent d'une même nation. Cependant, cette expression a connu l'opprobre des historiens, des sociologues, des philosophes et des écrivains. L'historien Fernand Braudel a reconnu ses doutes quant à l'emploi de ce terme : « Le mot m'a

⁴⁴⁰ http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html

séduit, mais n'a cessé, des années durant, de me tourmenter »⁴⁴¹. Jean-Claude Bourdin le désigne comme un terme troublant et suggère d'éviter de l'employer : « Son usage inflationniste et le consensus qui entoure sa prétendue évidence sont les signes qu'il relève davantage de l'opinion que d'un effet de penser »⁴⁴². L'historienne Anne-Marie Thiesse, dans son ouvrage *La Création des identités nationales*, explique la généalogie de l'expression. Dans les années 1960, aux Etats-Unis, des sociologues comme Erving Goffman ont commencé à appliquer la notion d'identité à certains groupes et les premiers à l'adopter furent des groupes victimes de discriminations (les femmes, parmi d'autres groupes) pour lesquels l'affirmation d'une identité était une façon de restituer leur fierté⁴⁴³. Selon elle, c'est le sentiment de vulnérabilité qui donne vie au désir de revendiquer sa différence par rapport aux autres. Le choix du terme « identité nationale » pour désigner la quête d'une redéfinition de son « anglicité » que mène Miriam serait ainsi dû à la vulnérabilité de son identité féminine. Non définie, son identité féminine a amené Miriam à partir en quête d'une identité nationale. A l'origine de cette quête se trouve la nécessité d'esquisser une identité féminine authentique.

Il n'existe pas de véritable consensus sur ce qui constitue l'identité nationale. D'un côté, on trouve les indicateurs objectifs comme la langue, la religion, la race et le territoire qui représentent les critères essentiels d'appartenance à une nation. De l'autre, on trouve les facteurs subjectifs comme la perception et le sentiment d'appartenir à une catégorie nationale et le degré d'attachement que la personne manifeste à cet égard⁴⁴⁴. La musique a aussi été identifiée comme une force puissante dans la formation de l'identité nationale et comme un élément important également de l'identité nationale⁴⁴⁵. Dans ce sous-chapitre sur la quête d'une identité nationale que mène Miriam à travers la musique, nous nous concentrerons sur les éléments essentiels de l'identité nationale tels que la langue et la religion et leur rapport à la musique, autant que sur la musique elle-même, sa fonction et sa signification dans la recherche d'une identité nationale de

⁴⁴¹ BRAUDEL, *L'Identité de la France*, Paris : Arthaud, 1986.

⁴⁴² http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html

⁴⁴³ J.C. BOURDIN, « Repenser la démocratie », Paris : Armand Colin, 2010.

⁴⁴⁴ http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html

⁴⁴⁵ A.M. THIESSE, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*, Paris : Seuil, 1999.

⁴⁴⁶ http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html

⁴⁴⁷ L. WILLIAMS, « Construction, Reconstruction, and Contradiction », *National Identity*, Keith Cameron (ed.), Exeter : Intellect Books, 1999, p. 7.

⁴⁴⁸ J. RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain, 1876-1953*, Manchester : Manchester University Press, 2001, p. 1-19.

Miriam. Nous explorerons également la perception qu'a Miriam de son anglicité en opérant des comparaisons avec d'autres nationalités comme la nationalité allemande.

En effet, dès son arrivée en Allemagne, Miriam commence à se sentir différente des Anglaises de l'école. Elle réfléchit à la perception qu'ont les Anglais de la musique (« English ideas of 'music' »⁴⁴⁶) tout en se tenant à l'écart des Anglaises : « She felt at ease sitting amongst them [les Allemandes] and was glad she was there and not at the English end of the table »⁴⁴⁷ ; et elle doute qu'elle soit appréciée des pensionnaires anglaises : « [les Allemandes] they did not dislike her. Of that she felt sure. She could not say this for even one of the English girls »⁴⁴⁸. Les Allemandes remarquent sa réserve et lui accordent des traits qu'elles considèrent allemands » : « 'I think you have something German in you.' 'She has, she has,' said Minna [...] 'She is not English' »⁴⁴⁹. Miriam s'assigne d'ailleurs des caractéristiques allemandes : « I am German-looking to-day, pinky red and yellow hair »⁴⁵⁰. L'éloignement de son pays et son séjour en Allemagne lui permettent d'examiner son identité nationale anglaise et son sentiment d'appartenance à l'Angleterre. Les comparaisons de la « manière d'être anglaise » à la « manière d'être allemande » sont au cœur du premier volume *Pointed Roofs* dont le récit se déroule en Allemagne, mais la quête d'une identité nationale et de la redéfinition de son « anglicité » font l'objet de tous les volumes suivants. Miriam compare les robes allemandes et les robes anglaises, les villages et les petites villes allemandes et anglaises, la sonorité de la langue allemande et anglaise et la façon de parler chacune de ces langues ; au début elle préfère tout ce qui est allemand et se sent plus à l'aise en milieu allemand. Cependant, au cœur de cet examen de son anglicité et de son appartenance à l'Angleterre, au cœur de sa quête d'une identité nationale se trouvent la musique et l'évolution « des idées anglaises sur la musique ».

Pour pouvoir esquisser le rôle de la musique dans la quête d'une identité nationale de Miriam, il est important de comprendre la signification de la musique dans la culture et la société anglaises à cette époque, c'est-à-dire la fin du XIX^e et le début de XX^e siècle. Ce sujet est peu exploré et assez négligé, comme l'auteur Jeffrey Richards le remarque dans son introduction à la

⁴⁴⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 36.

⁴⁴⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 51.

⁴⁴⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 51.

⁴⁴⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 115.

⁴⁵⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 150, 151.

première grande étude de la musique dans la culture britannique impérialiste⁴⁵¹ qui analyse l'impact culturel de la musique sur la société britannique. Richards commence son analyse en explorant le débat infini entre les croyants en une musique pure ou absolue et ceux qui croient que la musique est programmatique et référentielle. Il fait référence à Wagner, Stravinsky, Eduard Hanslick, Peter Kivy et Roger Scruton. Aux points de vue qui réfutent les associations extramusicales, il oppose le point de vue de Lydia Goehr et du Rev. H.R. Hawies. Selon Goehr, l'idée d'une musique absolue est une construction historique qui prend racines dans le Romantisme et jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, les théoriciens, les philosophes et les prêtres ont attribué à la musique une signification extramusicale et la musique a été considérée comme contribuant à l'existence d'une société morale, rationnelle et religieuse⁴⁵². A la position des théoriciens de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècles, selon laquelle la musique transcende la réalité, aspire au sublime et ne se réfère à rien d'autre qu'elle-même, de nombreux musiciens, comme Liszt ou William Wallace, ont opposé l'idée que la musique exprime des idées extramusicales. Malcom Budd définit cette position comme humaniste car la musique (à programme) fait référence à ce que les hommes et les femmes connaissent : humeurs, sentiments, émotions, attitudes, etc.⁴⁵³. Selon Richards, la musique peut communiquer des sentiments individuels et universels et elle peut saisir l'esprit d'un endroit, d'une époque et d'une nation. En outre, une des questions-clés est comment la musique affecte l'auditeur. Richards s'est appuyé sur l'étude d'Anthony Storr qui montre que la musique provoque des émotions et que l'écoute est étroitement liée à l'excitation émotionnelle. Dans *Music and the Mind*, Storr explique que la musique structure le temps et fait que les émotions suscitées par un événement particulier apparaissent au même moment. Il souligne que la musique et la parole sont représentées dans les différents hémisphères du cerveau : la langue est traitée par l'hémisphère gauche et la musique par la droite. La division de la fonction est surtout entre la logique et les émotions. Ainsi, les parties du cerveau responsables de l'effet émotionnel de la musique sont distinctes de celles qui ont à voir avec une appréciation de la structure de la musique. Il est concevable de penser que chaque auditeur réagit différemment à la musique par rapport à son expérience, son caractère, son tempérament, son âge et son sexe. Cependant, la musique fonctionne aussi au sein d'une culture partagée et avant que la technologie ait permis une écoute

⁴⁵¹ J. RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, Manchester : Manchester University Press, 2001.

⁴⁵² L. GOEHR dans *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 4.

⁴⁵³ RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 7-10.

solitaire, la musique était destinée à être écoutée collectivement, ce qui suscite l'émotion d'une expérience partagée, fondée sur des dénominateurs communs. La recherche scientifique suggère que de nombreuses réactions émotionnelles à la musique sont partagées. Richards rappelle que John Sloboda a fait, dans une série d'expériences, jouer des extraits musicaux que les auditeurs n'avaient jamais entendus auparavant ; ceux-ci ont été invités à choisir dans une longue liste d'adjectifs décrivant les émotions, ceux qui décrivaient le mieux le caractère émotionnel de la pièce. Il a constaté qu'il existait un consensus chez des personnes de milieux et de groupes d'âge semblable, ce qui est dû au fait que la musique imite certains aspects de la vie⁴⁵⁴. Par ailleurs, Sloboda a cherché à voir si les auditeurs reconnaissent des points de plus grande intensité émotionnelle dans le même passage d'un morceau de musique et il a trouvé qu'il y avait une réponse physiologique commune à certains passages musicaux. Tout cela amène à conclure que l'émotion fait partie intégrante de notre réception de la musique. Elle est enracinée dans notre connaissance des formes et des structures au sein d'une culture musicale et dans la façon dont les compositeurs interprètent et manipulent ces structures pour répondre aux attentes des auditeurs ou les surprendre. Beaucoup de réactions qu'ont les auditeurs à l'écoute de la musique sont des réactions semi-automatiques qui se sont inscrites dans leur cerveau à cause de la culture musicale dans laquelle ils ont baigné. Néanmoins, la musique n'est pas un langage universel⁴⁵⁵. Les systèmes tonals dans le monde diffèrent. Richards affirme que ce sont les produits d'une histoire culturelle spécifique et la musique n'est pas une sphère autonome, séparée et isolée du monde extérieur : « La musique n'existe pas dans le vide »⁴⁵⁶. C'est pourquoi les effets que la musique produit peuvent changer comme les cultures changent au cours du temps.

⁴⁵⁴ RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 10.

⁴⁵⁵ RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 10

⁴⁵⁶ RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 10.

4.2.1. La musique et l'Angleterre

Pilgrimage est un roman écrit tout au long de quarante-deux ans, de 1915 jusqu'à la mort de Richardson en 1957. L'intrigue du roman couvre presque vingt ans, de 1893 à 1912. La protagoniste Miriam a grandi à l'époque victorienne et avec la façon victorienne de comprendre la musique, tout comme l'auteur de *Pilgrimage*. Les études qui cernent la fonction, la signification et l'idée de la musique dans l'Angleterre victorienne ne sont pas nombreuses et leur intérêt est assez limité, à l'exception de *Music in the Victorian Era ; a Re-evaluation : The Victorian Attitude and Its Influence on Musical Education, Musical Composition, Performance Standards and Practices, and the Public Itself* de James Girton Miller (1959). Cependant, récemment des ouvrages tels que *Music in Other Words : Victorian Conversations* de Ruth A. Solie (2004), *Music During the Victorian Era from Mendelssohn to Wagner ; Being the Memoirs of J. W. Davison, Forty Years Music Critic of « The Times »* de Henry Davidson (2010) ou *Victorian Culture and Classical Antiquity : Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity* de Simon Goldhill (2011) ont paru et ont facilité notre recherche sur ce sujet. Des ouvrages de critique littéraire qui étudient la musique à l'époque victorienne à travers les romans victoriens ont également été publiés et contribuent à la compréhension du rôle de la musique dans l'Angleterre victorienne ; nous citerons : *Common Tunes : the Uses of Domestic Music in Victorian Literature and Culture* de Cynthia Ellen Patton (1994), *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900 : Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home* de Phyllis Weliver (2000), *Angelic Airs, Subversive Songs : Music As Social Discourse in the Victorian Novel* d'Alisa Clapp-Itnyre (2002), *The Idea of Music in Victorian Fiction* de Sophie Fuller et Nicky Losseff (2004) et *Musichall & Modernity : the Late-Victorian Discovery of Popular Culture* de Barry J. Faulk (2004). Cependant, pour *Pilgrimage*, une analyse du rôle de la musique dans la société et la culture anglaise à l'époque victorienne serait insuffisante car la protagoniste Miriam effectue son pèlerinage et la quête d'une identité nationale à l'époque édouardienne, que l'on peut considérer comme une passerelle vers le modernisme et une tentative de détournement des valeurs victorienne. L'ouvrage de Richards qui couvre le période de 1857 à 1953, presque identique à la durée de vie de Dorothy Richardson, offre un aperçu exhaustif de la musique dans la société et la culture anglaises qui permet d'explorer minutieusement la relation entre la musique et l'identité nationale anglaise. Comme l'écrit Alisa

Clapp-Itnyre, la fluidité de la culture défie la périodisation et les créations musicales des siècles passés continuent d'avoir leur propre existence dans les périodes futures⁴⁵⁷. Or, l'enquête de tous ces ouvrages nous permet de comprendre pleinement le contexte culturel de la musique dans son rapport à l'identité nationale et montre comment la société anglaise a apprécié la musique, ce qui prouve que le critique allemand Oscar Adolf Hermann Schmitz a tort quand il écrit que l'Angleterre victorienne est dépourvue de musique (« the land without music »⁴⁵⁸). Alisa Clapp-Itnyre, dans l'introduction de son étude *Angelic Airs, Subversive Songs : Music As Social Discourse in the Victorian Novel*, présente la musique du dix-neuvième siècle comme lieu d'une lutte culturelle dans la mesure où la musique a été promue à la fois comme transcendant et corrigeant les problèmes sociaux et comme étant une des causes subversives de ces maux. Selon elle, les Anglais sont différents des autres Européens car ils admirent la « grande » musique sans en être créateurs durant cette époque. Cette différence a certainement renforcé leur passion pour la musique européenne qui, dit-elle, aurait nécessité d'être étudiée depuis longtemps. Les historiens de la musique conviennent généralement que le dix-neuvième siècle a produit des géants de la musique dont la popularité ne cesse de s'étendre jusqu'à nos jours, a vu les débuts de la musicologie et a considérablement intensifié le lien entre la musique et la consommation de masse. Dans la *North British Review*, au milieu des années 1850, un article mentionne que la musique semble être l'art de cette époque :

Its indefinite character leaves great freedom to the activity of the individual imagination. It is able to express our modern ideas in their comprehensiveness and generality. The most subjective of arts, it is the best suited to give a voice to that spirit of isolation and individuality which is the characteristic feature of our times. It is therefore the only art in which we not only equal, but far surpass all bygone ages.⁴⁵⁹

Partant du constat que la musique a des fonctions sociales et que, entre autres choses, elle crée une identité collective et aide à la définition et à la promotion de l'identité nationale, Jeffrey Richards essaie de définir l'identité musicale anglaise et ce qui la constitue. Richards décrit le dix-neuvième siècle comme une période de nationalisme musical au cours de laquelle plusieurs

⁴⁵⁷ A.C. ITNYRE, *Angelic Airs, Subversive Songs : Music As Social Discourse in the Victorian Novel*, Athens : Ohio University Press, 2002, p. xxv.

⁴⁵⁸ ITNYRE, *Angelic Airs, Subversive Songs : Music As Social Discourse in the Victorian Novel*, p. xv.

⁴⁵⁹ Dans A.C. ITNYRE, *Angelic Airs, Subversive Songs : Music As Social Discourse in the Victorian Novel*, p. xxv.

pays ont développé un style musical qui a été lu comme un reflet de l'identité nationale. En Grande-Bretagne, le XIX^e siècle a coïncidé avec la promotion de la musique anglaise. La musique italienne, allemande et française ont abandonné la scène musicale même s'il y avait toujours des préjugés contre la musique anglaise en Grande-Bretagne. De plus en plus de voix ont commencé à s'élever en faveur de la musique anglaise. L'éditorial de *The Musical Times* du 1 janvier 1887 a reconnu les signes d'un mouvement puissant qui a marqué la naissance du sentiment national en musique⁴⁶⁰. « La renaissance musicale anglaise » a commencé avec Sir George Grove qui a travaillé à la promotion de la musique anglaise et de la notion d'« anglicité en musique »⁴⁶¹. Grove voulait briser la mainmise de la musique allemande sur la vie culturelle britannique. Soutenu par le Prince de Galle, le Royal College of Music fut ouvert en 1883 et le Prince de Galle déclara que le Royal College of Music pourrait promouvoir l'unité coloniale : « by inspiring among our fellow-subjects in every part of the Empire those emotions of patriotism which national music is calculated so powerfully to evoke »⁴⁶². On peut alors se demander en quoi consiste l'identité nationale que la musique est censée représenter. Selon Richards, elle est composée de trois éléments : le protestantisme, la tradition historique et le mysticisme celte. Avant la renaissance musicale anglaise, la musique anglaise la plus courante était celle de l'église, le protestantisme représentant le noyau de l'identité anglaise. Puis, la renaissance musicale anglaise a donné vie à une musique inspirée par le passé anglais et son histoire. En même temps, la musique inspirée du mysticisme celte, des légendes et de la magie est devenue populaire. La nouvelle fonction de la musique fut alors d'exprimer un nouvel élément de l'identité nationale et l'impérialisme à cause de la rivalité avec la France et surtout, avec l'Allemagne⁴⁶³. Dans *Pilgrimage*, Miriam essaie effectivement de réévaluer son anglicité en réexaminant son appartenance à l'église anglicane et en établissant des comparaisons entre la façon anglaise et la façon allemande d'écouter la musique et de la jouer.

⁴⁶⁰ Dans RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 10.

⁴⁶¹ Dans RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 11.

⁴⁶² Dans RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 11.

⁴⁶³ RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 12.

4.2.2. Les hymnes et l'identité nationale anglaise

Le rôle de la religion dans la définition de l'identité nationale a été analysé par Lionel Adley (*Class and Idol in the English Hymn*, 1988), Linda Colley (*Britons*, 1992) et John Wolffe (*God and Greater Britain*, 1994). Tous trois s'accordent pour dire que le protestantisme, et plus particulièrement l'évangélisme, ont aidé à propager l'idéologie et l'identité nationales. L'évangélisme a concouru à la mise en forme de l'idéologie et de l'identité nationales ; et dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, l'impérialisme a utilisé cet évangélisme.

L'expression culturelle la plus notable du protestantisme, selon Hugh McLeod, était la connaissance des écritures et la référence à la Bible (ainsi qu'aux hymnes) comme autorité suprême⁴⁶⁴. Selon l'hymnologue Erik Routley, les hymnes représentaient la musique du peuple et le culte chrétien⁴⁶⁵. Richards ajoute que les hymnes sont devenus partie intégrante de la vie intérieure du peuple. Repris à l'école du dimanche, dans les services, les processions et en famille, leurs rythmes linguistiques et musicaux se sont imprimés dans la conscience populaire. Comme D.H. Lawrence l'écrit dans son essai « Hymns in a Man's Life » : « Here is the clue to the ordinary Englishman – in the nonconformist hymns »⁴⁶⁶. En dehors du sentiment religieux, les hymnes mettent en valeur des sentiments populaires ; ils sont associés aux souvenirs d'enfance, à la douceur et au cocon de la vie familiale.

Chanter les hymnes dans les églises est une pratique qui s'est développée au dix-huitième siècle. Cependant, ce n'est qu'au dix-neuvième siècle qu'ils ont été intégrés à l'anglicanisme. L'introduction des hymnes, qui tiraient le plus souvent leur inspiration de passages de la Bible du roi Jacques, dans l'église anglicane fut une vraie révolution musicale :

By the 1860s, the majority of churches of all dominations in England and Wales had abandoned the traditional gallery of bands and singing of metrical psalms for hymn-singing of the congregation, choirs in surplices and pipe-organs in what amounted to a musical revolution. [...] Hymns became a leading form of popular verse, most often

⁴⁶⁴ Dans RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 367.

⁴⁶⁵ Dans RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p. 367.

⁴⁶⁶ D.H. LAWRENCE, *D. H. Lawrence : Late Essays and Articles*, Vol. 2, J.T. Boulton (ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 134.

taking inspiration from and reworking the passages of King James's version of the Bible.⁴⁶⁷

Les hymnes ont permis d'articuler la foi chrétienne à son culte et sont aussi devenus la musique du peuple. Ils se sont profondément ancrés dans la conscience populaire et sont devenus le lien culturel le plus important entre les Anglais (et d'ailleurs entre tout le peuple de la Grande-Bretagne) : les hymnes sont le cœur de l'identité nationale.

4.2.3. *Miriam, la musique et l'identité nationale*

La quête d'une identité nationale que mène Miriam est en effet une quête de (re)définition et de compréhension de son anglicité et de l'anglicité de son pays. L'évènement crucial de cette quête est son séjour en Allemagne qui même s'il ne dure que sept mois au cœur du premier volume, se propage dans les douze volumes qui suivent. Lors de ce séjour, l'Allemagne devient une distance et un point de repère nécessaires pour que Miriam puisse évaluer sa culture et commencer à construire son identité. L'Allemagne représente une source d'excitation, un lieu qui offre la confirmation et la possibilité d'une transformation, un lieu mystique. La musique joue un rôle fondamental car elle est le critère principal qui la permet comparaison des deux cultures et symbolise également l'état d'esprit auquel Miriam aspire.

Pilgrimage commence avec un départ. Ce voyage, cette prise de distance avec son pays, sa culture, sa maison et sa famille instaurent la perspective nécessaire à Miriam pour qu'elle puisse percevoir plus clairement à la fois l'Angleterre et elle-même. L'Allemagne est un pays inconnu pour elle mais très vite, elle sera attirée par les images idylliques des bourgs (« burger towns ») avec leurs belles maisons : « high quiet peaked houses, their faces shining warm cream and milk-white, pattered with windows »⁴⁶⁸. Aussitôt les comparaisons entre les Allemandes et Anglaises commenceront. Dans son esprit, Miriam regroupe les pensionnaires en fonction de caractéristiques nationales : la physionomie, la façon d'être, de s'habiller, d'écrire, etc. Ce point de vue stéréotypé l'aide à comprendre sa propre culture et à se comprendre elle-même plus

⁴⁶⁷ RICHARDS, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, p.369, 370.

⁴⁶⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 66.

facilement. Ces clichés, d'ailleurs reprochés à Miriam par plusieurs critiques, simplifient le monde de Miriam en l'étourdissant. L'étrangeté accessible que l'Allemagne lui ouvre met à sa disposition un espace où elle peut commencer à se découvrir et comprendre les limites de sa connaissance d'elle-même. En outre, ce départ met en place un contexte particulier dans lequel l'Allemagne est une culture rivale et facilite l'observation critique des caractéristiques culturelles anglaises. Miriam exprime constamment des critiques envers elle-même, le mode de vie anglais, les Anglaises ou l'église anglicane. Au début, tout semble être mieux en Allemagne. Mais très vite, un autre visage de l'Allemagne apparaît, celui de la concurrence impériale qui transparaît dans les comparaisons que Miriam fait entre la compréhension et l'interprétation de la musique qu'elle trouve d'une part, chez les Anglais et d'autre part, chez les Allemands.

Dans le train, en route pour l'Allemagne, Miriam constate que c'est hors de son pays qu'elle pourrait atteindre la liberté dont elle a besoin. Loin de son pays natal, loin des Anglais et de l'église anglaise, elle pense que le sentiment de catastrophe imminente qui l'avait saisie disparaîtra. Dans cet extrait, Miriam réfléchit à la possibilité de rester en Allemagne. Peut-être pourrait-elle devenir vendeuse ou trouver des Anglais pour l'aider. Mais l'idée de revoir des Anglais et de vivre parmi eux l'horrifie :

.... A shop? But that would mean knowing German and being quick at giving change. Impossible. Perhaps she could find some English people in Hanover who would help her. There was an English colony she knew, and an English church. But that would be like going back. That must not happen. She would rather stay abroad on any terms—away from England—English people. She had scented something, a sort of confidence, everywhere, in her hours in Holland, the brisk manner of the German railway officials and the serene assurance of the travelling Germans she had seen, confirmed her impression. Away out here, the sense of imminent catastrophe that had shadowed all her life so far, had disappeared. Even here in this dim carriage, with disgrace ahead she felt that there was freedom somewhere at hand whatever happened she would hold to that.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 30.

Or, Miriam arrive en Allemagne à la recherche d'une forme de la libération, du « jardin perdu » de son enfance à Babington. Certaine, à ce moment-là, de ne plus faire partie des Anglais, elle commence à explorer la vie allemande. La première différence qu'elle remarque, c'est la musique.

La scène d'ouverture du chapitre III de *Pointed Roofs*, c'est-à-dire le premier aperçu du séjour de Miriam dans l'école de filles en tant qu'enseignante, offre une description de Miriam jouant du piano. Miriam entend que deux autres pianistes sont en train de jouer dans l'école. Puis, une nouvelle pensionnaire arrive et Miriam cesse de jouer, fait sa connaissance, puis monte dans sa chambre. Au moment où elle atteint le palier supérieur, elle commence à distinguer au milieu du fracas de passages chromatiques, le ton doux du piano. Elle s'arrête un instant en haut de l'escalier et écoute : elle distingue une petite mélodie, atténuée par la porte fermée ; son visage grave s'éclaire alors. Ensuite, la répétition d'un passage difficile attire son attention : c'est la petite Bergmann qui joue. Son jeu prépare Miriam à la différence entre l'interprétation de ces jeunes Allemandes et les différents types de jeu qu'elle a entendus jusque là : « Her playing, on the bad old piano in the dark dressing-room in the basement, had prepared Miriam for the difference between the performance of these German girls and nearly all the piano-playing she had heard »⁴⁷⁰. Miriam est étonnée par le jeu de cette jeune fille et après lui avoir parlé, tombe sous le charme de sa voix et de son accent d'Allemagne du sud : « 'Ware ich nur zu Hause'—how happy one was at home—»⁴⁷¹. Miriam, qui a quitté sa maison, son foyer familial, est seule, jeune et se sent perdue dans un nouveau pays, un nouveau milieu ; elle est désespérément désireuse d'appartenir et de se sentir en sécurité. Tout comme dans le train qui l'emmenait en Allemagne, elle s'était souvenue des champs hollandais qu'elle avait vus en traversant le pays, calmes et rassérénants et avait ressenti un sentiment d'inquiétude. Celui-ci venait de son sentiment de différence, de ne pas appartenir vraiment à la société anglaise. Les Anglais, en effet, selon Miriam, ne sont pas sincères ; ils font semblant. Les souvenirs de ses jours à l'école en Angleterre lui étaient venus à l'esprit. Elle n'aimait pas les filles là-bas ; elles se moquaient d'elle et étaient méchantes :

⁴⁷⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 35.

⁴⁷¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 35.

We have always been in a false position, she pondered. Always lying and pretending and keeping up a show—never daring to tell anybody.... Did she want to tell anybody? To come out into the open and be helped and have things arranged for her and do things like other people? No No « Miriam always likes to be different »—« Society is no boon to those not sociable. » Dreadful things ... and the girls laughing together about them. What did they really mean?

« Society is no boon to those not sociable »—on her birthday-page in Ellen Sharpe's birthday-book. Ellen handed it to her going upstairs and had chanted the words out to the others and smiled her smile ... she had not asked her to write her name ... was it unsociable to dislike so many of the girls⁴⁷²

« La société n'est pas une aubaine pour ceux qui ne sont pas sociables », cette phrase écrite le jour de son anniversaire, dans son journal, a confirmé son désir d'appartenir à une société. Miriam ne s'identifiait pas aux Anglaises de son école ni aux autres Anglaises, que ce soit sa mère ou ses sœurs, mais elle avait peur de n'appartenir à aucun pays et d'être complètement associable.

Aussi a-t-elle constaté que son incompréhension des Anglais a fait naître en elle l'idée qu'elle était misanthrope : « She could not think of anyone who did not offend her. I don't like men and I loathe women. I am a misanthrope »⁴⁷³. Cependant, à l'école allemande, elle s'est sentie à l'aise un certain temps ; elle a senti qu'elle appartenait à ce pays, qu'elle pourrait devenir allemande, adopter leur façon d'être et de vivre ; elle en est venue à remarquer des traits « allemands » dans sa physionomie. Son premier contact avec Emma, qui l'embrassa à son arrivée, lui procura un plaisir nouveau, elle trouva en elle une personne adorable, plaisir qu'elle n'avait jamais éprouvé jusque-là : « It was unlike any contact she had known—more motherly than her mother's. Neither of her sisters could have embraced her like that. She did not know that a human form could bring such a sense of warm nearness, that human contours could be eloquent—or anyone so sweetly daring »⁴⁷⁴. Or, Miriam ressent le besoin de construire son identité, de (re)définir son identité nationale et de trouver sa place dans la culture et la société

⁴⁷² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 31.

⁴⁷³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 31.

⁴⁷⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 36.

anglaises. Ce désir ardent d'une identité distincte, l'historienne Anne-Marie Thiesse le relie au traitement des femmes dans la société. Chez Miriam, on remarque une forte envie d'affirmer son identité mais l'identité anglaise la repousse car la société et la culture anglaise acceptent difficilement son individualité. Elle, de son côté, n'accepte pas les valeurs avalisées par la société et la culture anglaises. Elle refuse d'appartenir à une société où tout le monde, surtout les femmes, font semblant. Ce qui la trouble le plus, c'est le manque de sincérité de la société anglaise qu'elle discerne. En outre, elle exprime son mépris envers certains indicateurs objectifs qui constituent l'identité nationale, telle que la religion, et montre un attachement faible à ces indicateurs.

Le rôle de la religion dans la définition et la construction de l'identité nationale est important. L'église anglicane est au cœur de l'identité nationale anglaise et contribue à la définir et c'est vis-à-vis de cette église que Miriam exprime son mécontentement, voire son dégoût. Si les hymnes et la référence à la Bible comme autorité suprême constituent l'expression culturelle la plus importante du protestantisme anglais, Miriam, en réfutant, comme on l'a vu plus haut, l'autorité de la Bible comme obstacle principal à son individualité et à l'établissement d'une relation directe et autonome avec Dieu et en se détournant des hymnes chantés dans les églises anglicanes, s'est attaquée au fondement de son identité anglaise. Si les hymnes font partie intégrante de l'église anglicane, de la vie intérieure et imaginative du peuple anglais et si leur rythme linguistique et musical est imprimé dans la conscience populaire, comme Richards le suggère, en refusant d'être endoctrinée par les femmes qui les promeuvent, Miriam se met en marge de ses compatriotes. Les hymnes articulent la foi chrétienne à son culte ; ils sont la musique du peuple, le noyau de l'identité nationale et ce sont ces hymnes que Miriam trouve insupportables et affreux. Par son refus d'accepter les prédications de l'Eglise anglicane, l'autorité de la Bible et les hymnes, Miriam coupe le lien culturel le plus important qui la relie aux Anglais.

En dehors de la religion, qui était le sujet du chapitre précédent, la langue est un constituant très important de l'identité nationale. Miriam exprime un attachement particulier à la langue allemande. On retrouve des phrases en allemand, des extraits de poèmes en allemand et Miriam est étrangement attirée par la sonorité des différents accents allemands. Les voix des Allemandes et de Fräulein sont décrites avec admiration et une tendresse délicate. Par exemple,

les voix des deux sœurs anglaises à l'école, les sœurs Martin, sont « graves et creuses » (« deep and hollow »⁴⁷⁵). Par contre, dans la voix d'Emma Bergman, Miriam reconnaît toute une gamme de sons : « Miriam noted the easy range of the child's voice, how smoothly it slid from birdlike queries and chirpings, to the consoling tones of the lower register »⁴⁷⁶. Même les prières et les hymnes en allemand ont une qualité différente ; ils lui paraissent plus sincères, plus proches, plus acceptables, ce qui déstabilise encore davantage son identité anglaise :

There was time for Miriam to read the first line and recognize the original of « Now thank we all our God », before the singing had reached the third syllable. She hung over the book. « Nun—dank—et—Al—le—Gott. » Now—thank—all—God. She read that first line again and felt how much better the thing was without the « we » and the « our. » What a perfect phrase.... The hymn rolled on and she recognized that it was the tune she knew—the hard square tune she and Eve had called it—and Harriett used to mark time to it in jerks, a jerk to each syllable, with a twisted glove-fingertip just under the book ledge with her left hand, towards Miriam. But sung as these Germans sang it, it did not jerk at all. It did not sound like a « proclamation » or an order. It was... somehow... every day. The notes seemed to hold her up. This was—Luther—Germany—the Reformation—solid and quiet. She glanced up and then hung more closely over her book. It was the stained-glass windows that made the Schloss Kirche so dark. One movement of her head showed her that all the windows within sight were dark with rich color, and there was oak everywhere—great shelves and galleries and juttings of dark wood, great carved masses and a high dim roof, and strange spaces of light ; twilight, and light like moonlight and people, not many people, a troop, a little army under the high roof, with the great shadows all about them. « Nun danket alle Gott. » There was nothing to object to in that. Everybody could say that. Everybody—Fraulein, Gertrude, all these little figures in the church, the whole world. « Now thank, all, God! »... Emma and Marie were chanting on either side of her. Immediately behind her sounded the quavering voice of an old woman. They all felt it. She must remember that.... Think of it every day.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 39.

⁴⁷⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 36.

⁴⁷⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 75-6.

La musique fait aussi partie intégrante de l'identité nationale et elle contribue à sa formation. Dans *Pilgrimage*, la musique est l'un des premiers éléments qui sépare la culture et la société anglaises de la culture et de la société allemandes. Peu importe qu'Oscar Adolf Herman ait raison ou non de dire que l'Angleterre est un pays sans musique, Miriam, dès son arrivée, découvre une nouvelle façon de jouer du piano qui non seulement lui convient mieux mais lui révèle aussi « la lumière intérieure » qui deviendra le but de son pèlerinage. L'attitude de Miriam envers la façon dont les Anglais comprennent la musique classique et la jouent montre à quel point elle est déconnectée de l'identité anglaise. Le rôle social que la culture et la société anglaises ont attribué à la musique, ainsi que la perception de la musique comme tâche féminine destinée à divertir un public domestique ont rendu Miriam incapable de jouer comme les Allemandes. La première soirée musicale à l'école parachève la transformation des idées typiquement anglaises que Miriam avait de la musique :

That first evening at Waldstrasse there had been a performance that had completed the transformation of Miriam's English ideas of « music. » She had caught the word « Vorspielen » being bandied about the long tea-table, and had gathered that there was to be an informal playing of « pieces » before Fraulein Pfaff. She welcomed the event. It relieved her from the burden of being in high focus—the relief had come as soon as she took her place at the gaslit table. No eye seemed to notice her. The English girls having sat out two meal-times with her, had ceased the hard-eyed observation which had made the long silence of the earlier repasts only less embarrassing than Fraulein's questions about England.⁴⁷⁸

Quelles sont ces idées anglaises que Miriam a de la musique ? Le jour avant son départ, on joue sur le piano orgue familial, comme d'habitude, « The Wearin' o' the Green », balade irlandaise populaire. Il existe de nombreuses versions de cette balade. Cependant, le plus souvent il s'agit d'un rebelle irlandais qui est en même temps le narrateur. Le rebelle, qui a quitté l'Irlande, rencontre ensuite un personnage public, demande des nouvelles de l'Irlande, et s'entend répondre que les rebelles sont persécutés. En dehors du schéma que cette ballade partage avec le pèlerinage de Miriam, elle indique le statut de la musique dans la famille de Miriam : on joue au quotidien. C'est une musique presque mécanique qui ne signifie pas grande chose pour Miriam.

⁴⁷⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 36-37.

Miriam se souvient de morceaux qu'elle jouait avec ses sœurs, le *Mikado*, les *Holy Family Duets* et *Abide with me*. Après son arrivée à l'école allemande et la découverte de la musique que les autres pensionnaires jouent, la « musique » qu'elle avait emmenée avec elle lui fait honte. Dans les pages suivantes, Miriam découvre le désir de son père de devenir un gentleman, son amour de la musique classique et les concerts philharmoniques où il l'emmenait, ce qui la faisait se sentir différente de son milieu : « No one else had been to Madame Schumann's Farewell... sitting at the piano with her curtains of hair and her dreamy smile... and the Philharmonic Concerts »⁴⁷⁹. Cependant, son père n'appréciait pas la musique nouvelle. Il l'appelait « new-fangled music », une musique avec des phrases inachevées. C'est cette musique que Miriam entendit jouer par les pensionnaires allemandes et qui provoqua en elle un « feu d'artifice »⁴⁸⁰. Par ailleurs, l'insistance de sa mère à vouloir la faire jouer du piano devant les invités dans leur maison la mettait mal-à-l'aise et la rendait incapable de jouer comme elle l'aurait voulu. Miriam n'appréciait pas que l'on réduise le rôle de la musique à un divertissement pour les invités et à une démonstration du talent de leur fille. En outre, à l'école en Angleterre, jouer en public la rendait anxieuse car elle avait peur du jugement de l'auditoire et sentait qu'elle n'appartenait pas à cette communauté. Ses mains, ses poignets et ses doigts étaient raides alors que ces Allemandes jouaient avec des mains légères et des poignets déliés. Le piano est l'instrument dont Miriam joue au cours de son pèlerinage et qui s'entend le plus dans *Pilgrimage* (en dehors de quelques épisodes où l'on entend un violon et un orchestre). Dans *Pointed Roofs*, le volume crucial pour l'étude de l'identité nationale de Miriam, les pianos en Angleterre sont décrits comme sombres (« dark, old pianos »), lui font peur et la rendent impuissante : « no help anywhere »⁴⁸¹. Les adjectifs utilisés pour décrire les pianos à l'école en Allemagne sont « grands », « éclairent », « beaux » (« great », « bright », « gorgeous »⁴⁸²) et des tons « doux », « riches » et « consolants » (« gentle tones »⁴⁸³, « rich »⁴⁸⁴, « consoling »⁴⁸⁵) en sortent. Si les pianos en Angleterre étaient une source d'étourdissement, d'angoisse et d'inquiétude (« dark old pianos »⁴⁸⁶), en Allemagne ils sont une source de lumière, de défi, d'opportunité et de plaisir : « Here stood the great piano, its keyboard

⁴⁷⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 33.

⁴⁸⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

⁴⁸¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 162.

⁴⁸² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁴⁸³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 35.

⁴⁸⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 57.

⁴⁸⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 36.

⁴⁸⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 162.

open under the light of the French window opposite the door through which she came »⁴⁸⁷. C'est pendant le premier *Vorspielen*, quand les Anglaises jouent du piano, que l'on découvre ce que Miriam identifie comme la grande différence entre le jeu anglais et le jeu allemand. Quand les Allemandes jouent, Miriam s'oublie, voit une lumière s'approcher d'elle mais le jeu des sœurs anglaises, étudiantes à l'école, « lui fait ressentir à nouveau ce sentiment familier de conscience de soi anglais » (« brought back the familiar feeling of English self-consciousness »)⁴⁸⁸. Salomon Martin, la sœur aînée, a joué une sonate de Beethoven en adagio mais elle a joué avec une ferveur lourde et a donné « unstinted value to the shading of each phrase »⁴⁸⁹. Au début, son jeu a rendu Miriam nerveuse et comme son jeu continuait de manière triomphale et que la pianiste se laissait aller dans les passages fortissimo appuyés, Miriam a même ressenti un peu de honte devant cette interprétation venant d'une anglaise. Le sentiment de honte a continué étant donné que la sœur cadette l'a suivie en adoptant le même style. Elle a joué avec une nonchalance déterminée et une rapidité facile, et le malaise de Miriam a alors changé devant ces filles qui avaient appris en Allemagne à ne pas avoir honte de jouer de manière expressive. Miriam se rappelle à ce moment-là ce que Mr. Strood, le professeur de musique éduqué à Leipzig, avait écrit sur ce que devait posséder le jeu dans le prospectus de son école en Angleterre : « 'style,' 'expression,' 'phrasing,' 'light and shade,' »⁴⁹⁰. En Angleterre, ces caractéristiques étaient sur le papier ; en Allemagne, les Anglaises les employaient vraiment, ayant adopté le style de jeu des Allemands. Malgré tout, leur jeu n'était pas complètement identique au jeu allemand, d'après Miriam, car elles ne pensaient pas uniquement à la musique, elles pensaient aussi à elles. Miriam croit alors qu'elle peut faire comme les Allemands. Chez Miriam se réveille à cet instant la volonté de jouer comme elle avait toujours vaguement su qu'un morceau devait être joué sans jamais avoir osé le faire. Miriam fait encore un autre parallèle entre les Anglais et les Allemands : Les Anglais savent, mais n'osent pas, pense-t-elle. Miriam a l'impression que les deux sœurs qu'elle vient d'entendre jouer imitent quelque chose mais son jeu à elle ne va pas être une imitation. Elle décide qu'elle va réussir un jour à jouer comme elle le veut dans « cette atmosphère allemande »⁴⁹¹. L'analyse de cet extrait nous permet de comprendre les idées « anglaises » de Miriam sur la musique. Il est clair que cette jeune fille anglaise a recours à des

⁴⁸⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁴⁸⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 44.

⁴⁸⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

⁴⁹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

⁴⁹¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

généralisations mais cela l'aide à se découvrir. Selon elle, les Anglais n'ont pas le courage de jouer de manière expressive et leur anglicité est toujours présente dans leur jeu. Cette conviction l'empêche de croire que les Anglaises sont capables de jouer de manière authentique, comme les Allemandes. La qualité de jeu des Allemandes l'amène à jouer du piano plus souvent, à travailler sa technique, à se détendre et s'écouter tout en jouant. Elle réussit rapidement à développer la technique qu'elle voulait sans imiter servilement le jeu des Allemandes. Au contraire, sa détermination est de créer son propre style. La « façon » allemande ne représente pas pour Miriam un objet à imiter mais une inspiration et une tentative pour découvrir sa propre individualité et son identité. Au fur et à mesure qu'elle apprend à mieux connaître la vie allemande, Miriam comprend que ni l'école de filles ni l'Allemagne ne sont le lieu où elle pourra se construire. Miriam remarque en effet une grande différence dans la façon dont les professeurs allemands traitent les élèves ; elle croit qu'ils les détestent et les méprisent : « German men despised women »⁴⁹². Les cours ressemblent aux « piquages militaires »⁴⁹³. Elle réfléchit au comportement de ses professeurs en Angleterre, qui étaient courtois et agréables : « she could not remember ever having felt a schoolgirl... or being 'talked down' to »⁴⁹⁴. Elle en conclut que la raison du comportement de ses professeurs était son sexe féminin :

What was it she missed? Was it that her old teachers were « gentlemen » and these Germans were not? She pondered over this and came to the conclusion that the whole attitude of the Englishman and of Monsieur, her one Frenchman, towards her sex was different from that of these Germans. It occurred to her once in a flash during these puzzled musings that the lessons she had had at school would not have been given more zestfully, more as if it were worthwhile, had she and her schoolfellows been boys. Here she could not feel that. The teaching was grave enough. The masters felt the importance of what they taught... she felt that they were formal, reverently formal, « pompous » she called it, towards the facts that they flung out down the long schoolroom table, but that the relationship of their pupils to these facts seemed a matter of less indifference to them.⁴⁹⁵

⁴⁹² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 75.

⁴⁹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 78.

⁴⁹⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 78.

⁴⁹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 79.

Petit à petit, l'Allemagne permet à Miriam de se découvrir elle-même, mais ce n'est pas un lieu parfait ni un substitut à son identité ou une alternative à son anglicité. Elle a envie que sa famille la voie devenir « forte et indépendante » (« strong and independent »⁴⁹⁶) en Allemagne, qu'elle voie « the wonderful Germany she had achieved »⁴⁹⁷ mais Miriam comprend progressivement, en découvrant différents aspects de l'Allemagne, que ce pays, loin d'être sa destination, n'est que le début de son pèlerinage. La sérénité de la vie allemande est certes attirante mais les yeux bleus des Allemands lui font peur et possèdent une motivation secrète. Elle remarque aussi un militarisme qui est transmis aux lecteurs par un choix de mots très prudent mais révélateur (en dehors des cours à l'école qui sont décrits comme « des piquages militaires » (« military tappings »)⁴⁹⁸, la congrégation est décrite comme « une petite armée » (« a small army »⁴⁹⁹). Au cœur de son séjour, en explorant la possibilité de se marier avec un Allemand, le pasteur Lahmann, ou d'accompagner une des Allemandes chez elle, elle comprend qu'elle doit retourner en Angleterre pour s'y construire car elle est différente (« She could only think that somehow she must be 'different' »)⁵⁰⁰ et qu'en Allemagne elle ne pourra pas réussir à acquérir son « autonomie ultime » et une identité authentique. Le retour en Angleterre la trouble et lui fait peur mais elle sait qu'il n'y a pas d'autre issue : « It was there she belonged. She ought to go back and go on »⁵⁰¹.

Carol Watts lit l'Allemagne de Miriam comme tendue entre deux pôles: « [...] aggressive materialism and dreamy idealism. At times *Pointed Roofs* exhibits an antixenophobic concern to represent Germany through the 'kind of therapeutic liberal tolerance and self-critique' that Fredric Jameson finds in *Howards End* »⁵⁰². Miriam perçoit un militarisme qui dans les volumes qui suivent devient plus clair : « In later volumes, written after the war and during the build-up of German Fascism (set in the late 1890s and the early years of the twentieth century), Germany emerges more evidently as a threat, through the discussions Miriam has of contemporary political debates »⁵⁰³. Le contexte d'une concurrence impérialiste entre l'Angleterre et l'Allemagne est présent tout au long *Pilgrimage*, même s'il n'est qu'esquissé. Dès le premier

⁴⁹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁴⁹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁴⁹⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 78.

⁴⁹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 76.

⁵⁰⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 81.

⁵⁰¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 81.

⁵⁰² WATTS, *Dorothy Richardson*, p. 8.

⁵⁰³ WATTS, *Dorothy Richardson*, p. 8.

volume le contexte de rivalité entre les deux cultures est instauré. Miriam remarque que son éducation moderne l'a sensibilisée à la situation en Inde et en Irlande⁵⁰⁴ et dans les volumes suivants Miriam écoute les points de vue d'autres personnes sur la question de l'impérialisme mais sans faire de synthèse. L'Allemagne dans les propos des interlocuteurs de Miriam est une menace. Par exemple, Hypo Wilson, un écrivain (H.G.Wells romancé) ami et amant de Miriam, parle d'Emil Reich, le célèbre conférencier hongrois, commentateur de l'histoire européenne et de la civilisation (Les idées de Reich apparaissent d'ailleurs à plusieurs reprises dans *Pilgrimage : Revolving Lights, Dawn's Left Hand, and March Moonlight*). Il explique à Miriam que pour Reich, l'Angleterre est un bon colonisateur, héritier de l'Empire romain, « spreading and conquering, making Empire and Law » :

So Europe has been Hellenized. And the Hellenization of the *rest* of the world will be through its Europeanization. The enemy to this is the rude materialistic modern Germany. The only hope, England. Which he calls a nation of ignorant specialists, ignorant of history; believing only in race, which doesn't exist – a blindfold humanitarian giant, utterly unaware that other people are growing up in Europe and have the use of their eyes.⁵⁰⁵

Miriam n'expose pas son point de vue mais exprime son mécontentement à l'égard des idées de Reich : « Listening to Reich makes one certain that things that seem to be happening in the world are illusions and the real result of the unseen present movement of history is war with Germany. I don't like Reich » ; en même temps, elle exprime son accord avec certaines idées et en met en doute d'autres, comme la nature d'art : « His idea of everything begins with Greece. His awful idea that art follows only on pressure and war. Yet it is true that the harassed little seaboard people who lived insecurely *did* have their art periods after they had fought for their lives. Then no more wars, no more art *Well* ; perhaps art, like war is just male ferocity!' »⁵⁰⁶. Ainsi, *Pointed Roofs*, décrit l'Angleterre victorienne et édouardienne avec cette métaphore musicale : « [it is] the ground symphony of history »⁵⁰⁷. Dans les volumes suivants, la vie de Miriam à Londres est celle d'une citadine qui vit au centre d'un état national et impérialiste.

⁵⁰⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 81.

⁵⁰⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 375-6.

⁵⁰⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 376-7.

⁵⁰⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 376.

Selon Watts, le choix de commencer *Pilgrimage*, « projet épique », en observant la vie anglaise à distance, est un commentaire sur les manques d'une telle vie : « To begin this epic project looking in at English life from an outside is to comment the insufficiency of such a life, the 'troubling' nature of what lies beyond (but also within) its borders »⁵⁰⁸.

Or, lors de cette conversation entre Miriam and Hypo dans *Revolving Lights*, Hypo expose les idées de Reich sur les étrangers en Angleterre et la différence de point de vue sur ce sujet entre les Anglais et les Allemands ainsi que l'inéluctabilité d'une guerre entre ces deux pays aux idées si différentes : « England has attracted thousands of brilliant foreigners, who have made her, including the Scotch, who until they became foreigners in England were nothing. And the foreigner of foreigners is the permanently alien Jew. [...] Countries without foreigners are doomed. Like Hungary. Doomed to extinction if England does not beat Germany. That's all »⁵⁰⁹. Hypo expose ensuite sa conviction qu'il existe une façon d'éviter de se battre avec l'Allemagne : « 'There won't, if we can help it, be any need for England to beat Germany. There are, you know, possibly unobserved by your rather widely rocketing Reich, a few eyes in England. That war can be written away ; by journalists and others, written into absurdity.' »⁵¹⁰. Miriam exprime son assentiment mais également un doute : « 'Do you really think that war can be written away? There are so many opinions, and reading keeps one always balanced between different sets of ideas. [...] 'The better you hear a thing put, the more certain you are there's another view »⁵¹¹. Le jugement de Miriam, son point de vue et son opinion restent, comme le dit Hypo, « scattered » : « [she gets] the hang of too many things »⁵¹². Miriam vit au milieu d'une multitude d'opinions et d'impressions, refusant le confort ou le détachement que procurerait une synthèse, ce qui montre ce que signifie vivre une vie en termes historiques. Pour Miriam, l'Allemagne restera tout au long de son pèlerinage : «all washed with poetry and music and song ». L'Allemagne est la joie de vivre : « 'Freue dich des Lebens.' Freue ... Freue dich... the words were like the rush of wings ... the flutter of a fresh skirt round happy hurrying feet »⁵¹³, se souvient Miriam dans *Honeycomb*, pendant les vacances à Brighton avec sa mère, le jour précédant son suicide. Miriam ressent cette joie de vivre, cette joie indépendante des

⁵⁰⁸ WATTS, *Dorothy Richardson*, p. 10.

⁵⁰⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 376.

⁵¹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 376.

⁵¹¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 377.

⁵¹² RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 377.

⁵¹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 470.

circonstances extérieures même si le séjour à Brighton avec sa mère est difficile et angoissant. *Freue dich des Lebens*⁵¹⁴ fait référence à un canon en deux parties en do majeur de Beethoven que probablement Miriam a joué. Sa mère remarque que c'est un air triste (« a melancholy ditty »⁵¹⁵) et Miriam décide alors de jouer l'*Ave Maria* de Schubert. Elle réfléchit à sa mère, sa famille, aux problèmes de santé de sa mère, à ses crises de nerfs mais elle se sent forte, jeune et emplie de joie : « She sat impatient, feeling young and strong and solid with joy, on the piano stool »⁵¹⁶. En regardant les notes imprimées en Allemagne, Miriam suppose que l'imprimeur probablement souffrait aussi : « in pain and in illness perhaps—but pain and illness in Germany, not in this little room where despair was shut in.... »⁵¹⁷. « My life has been so useless »⁵¹⁸, déclare sa mère, enfermée dans son être : « [...] she had no power Mother, almost killed by things she could not control, having done her duty all her life ... doing thing after thing had not satisfied her Being happy and brave had not satisfied her. There was something she had always wanted, for herself... even mother »⁵¹⁹. La seule façon d'aller mieux est de ne pas s'inquiéter mais sa mère ne peut pas s'en empêcher. Même entourée par sa famille, elle se sent seule : « they didn't come near enough. There was something crafty and wordly about them. They made a sort of prison ». Sa mère se battait « pour arriver quelque part » : « battling to get at something [...] There was something true and real somewhere. Mother knew. If only she could get at it and rest in it. It was there, everywhere »⁵²⁰. Sa mère n'a pas réussi à atteindre cet endroit et a décidé de ne plus lutter. Néanmoins, Miriam a retrouvé le chemin de la joie indépendante, de l'entourage extérieur : « no matter what I do, I feel somehow happy inside »⁵²¹. L'Allemagne est synonyme de cette joie. Le souvenir de l'Allemagne lui apporte ce sentiment de joie de vivre et c'est à cela que Miriam se rattache, ce que sa mère n'a pas trouvé au cœur de sa vie. L'Allemagne ne devient pas une alternative à son anglicité, son nouveau pays mais elle reste en

⁵¹⁴ Beethoven a composé *Freue dich des Lebens* le 16 Décembre 1825, pour l'anniversaire de Theodor Molt, un musicien allemand qui, lors d'une visite Beethoven, a demandé au compositeur un « souvenir ». C'est l'une des dernières œuvres qu'il a terminées. *Freue dich des Lebens*, WoO 195, a été imprimé en 1888 dans le cadre de l'édition complète des œuvres de Beethoven, publié à Leipzig par Breitkopf & Härtel en même temps que le cinquième de Fünf Canons.

⁵¹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 470.

⁵¹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 470.

⁵¹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 470-71.

⁵¹⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 472.

⁵¹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 472.

⁵²⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 486.

⁵²¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 367.

Miriam tout au long de son pèlerinage : « *und wenn i dann mal wie-ie-d-er komm* »⁵²² (« et puis quand je viens à nouveau »), chante Miriam, et elle y revient pour raviver sa joie de vivre. Même la souffrance et la tristesse sont différentes en Allemagne, se dit Miriam, cependant elle n'y est pas restée, elle n'a pas adopté une nouvelle identité et n'a pas échangé son anglicité même si elle dit en se souvenant de son séjour que les Allemandes sont les plus heureuses : « German women were not self-conscious. They were full of joy and sorrow. Perhaps happier than any other women. Their mountains and woods and villages and towns were beautiful with joy. They did not care what men thought or said. They were happy in their beautiful country in their own way »⁵²³. L'Allemagne est un idéal et elle retourne en Angleterre car c'est à elle qu'elle appartient : « It was there she belonged. She ought to go back and go on »⁵²⁴ :

« I'd do anything, » said Millie, « to stay in Germany. »

« You know, » said Miriam gazing at her, « so would I—any mortal thing. »

Millie's eyes had filled with tears.

« Then why don't ye stay? » said Judy, with gentle gruffness.

Miriam aimerait rester en Allemagne, mais les Allemands, l'ont tous offensée par leur attitude et les Allemandes font semblant autant que les Anglaises : « Certainly with a German man she would be angry at once. She thought of the men she had seen—in the streets, in cafes and gardens, the masters in the school, photographs in the girls' albums. They had all offended her at once. Something in their bearing and manner.... Blind and impudent.... »⁵²⁵. Elle a aimé qu'on lui dise qu'elle ne ressemble pas à une Anglaise :

« I think you have something of the German in you. »

« She has, she has, » said Minna from the little arbor where she sat with Millie.

« She is not English. »⁵²⁶

⁵²² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 469.

⁵²³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 470.

⁵²⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 81.

⁵²⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 167.

⁵²⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 115.

Ces remarques ne font que souligner l'individualité de Miriam : « She could only think that somehow she must be 'different' »⁵²⁷ et sa quête n'est pas de rester en Allemagne en adoptant une nouvelle identité mais de retourner en Angleterre pour y trouver le moyen d'embrasser son anglicité et sa modernité, et y poursuivre son pèlerinage afin de construire son identité féminine authentique.

4.3. La quête d'une identité féminine et la musique

Au cœur de la quête identitaire de Miriam se trouve son identité féminine. La quête d'une identité religieuse et d'une identité nationale se conjuguent en une quête d'une identité féminine authentique. Ces trois aspects de la quête identitaire de Miriam ne se suivent pas mais au contraire, s'effectuent simultanément. L'exploration des religions organisées que mène Miriam se conclut par la constatation suivante : « religion in the world has nothing but insults for women »⁵²⁸ ; et son identité de femme est remise en cause par la société, la culture et les identités nationales, anglaises ou allemandes, (« Germany, das deutsche Vaterland—Germany, all woods and mountains and tenderness »⁵²⁹) auxquelles elle se frotte. En outre, sa quête d'une identité nationale revient à se créer une identité féminine authentique et à construire sa propre expérience de femme. Ainsi le cœur de la quête d'une identité authentique à laquelle Miriam aspire, est la quête d'une identité féminine. Comme l'écrit Jean Radford : « Looking back is, in more than one sense, what *Pilgrimage* is all about. It looks back on a lifetime to the acquisition of a woman's femininity ; to the construction of her consciousness [...] *Pilgrimage* is specifically concerned with the spiritual and psychological development of a *woman*. [...] the looking back is a retracting of the stages which led towards Miriam's identity as a woman »⁵³⁰. Certains critiques qualifient la quête de Miriam d'une identité féminine de quête d'une identité lesbienne, d'autres mettent l'accent sur l'opposition féminin/masculin chez Miriam, sur son identification à sa mère et son père, ou sur la femme moderne qui gagne sa vie dans une grande ville comme Londres. Tous ces aspects constituent la quête identitaire de Miriam qui, au fond,

⁵²⁷ D. RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 115.

⁵²⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 222.

⁵²⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 21.

⁵³⁰ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 86, 88.

passé par un rejet de la féminité et de toute identité de genre comme mascarade et imitation. Cette quête commence comme une oscillation entre l'identité masculine à laquelle Miriam s'identifie au début et les différentes identités féminines qu'elle endosse. Toutes ces identités vont être peu à peu répudiées. La quête d'une identité de genre de Miriam est un pèlerinage complexe qui devient recherche d'une complétude spirituelle. Tant et si bien que la recherche identitaire s'avère être un voyage perpétuel, un pèlerinage continu dont le but n'est pas de « devenir » mais « d'être ». La musique accompagne ce pèlerinage, elle devient « une force » qui transforme Miriam « en une oreille unique ». La prise en compte de la musique dans la quête identitaire de Miriam contribue à mieux comprendre et explorer minutieusement ce pèlerinage.

Dans le premier volume, Miriam exprime son mépris envers les femmes (« She loathed women »⁵³¹) car celles-ci feignent constamment: « They would smile those hateful smiles – mirks – self-satisfied smiles as if everybody were agreed about everything »⁵³². Presque toutes les femmes de son entourage sourient en faisant semblant : « All the teachers at school, all the girls [...] Eve did ... maddeningly sometimes ... mother ... [...] »⁵³³. Son père partage ce point de vue et, de son côté, considérablement influencée par son attitude envers les femmes : « Pater knew how hateful all the world of women were and despised them »⁵³⁴. Miriam se sent différente des autres femmes et est heureuse que son père reconnaisse cette différence : « He never included her with them »⁵³⁵. Dans les premiers volumes, Miriam s'identifie davantage à l'identité masculine et répudie sa féminité. Cette identification au masculin peut être lue à travers l'identité genrée que ses parents lui ont conférée. Elle était « le fils » qu'ils attendaient. À cause des attentes de ses parents, elle accepte certaines caractéristiques de sa personnalité culturellement attribuées aux hommes que ses proches ont reconnues en elle—sa ténacité, sa détermination, son individualisme, son ambition, sa forte volonté, son courage, et son mécontentement vis-à-vis de son apparence physique—et répudie sa féminité. « I'm like a man »⁵³⁶, déclare fièrement Miriam. L'entrée dans le monde oblige Miriam à faire face à l'écart entre son propre sens de l'identité genrée et la définition culturelle de la « femme » et de la féminité. Elle analyse la relation entre la position masculine qu'elle estime avoir prise et le corps

⁵³¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 21.

⁵³² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 21.

⁵³³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 21.

⁵³⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 22.

⁵³⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 22.

⁵³⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 149.

de femme qu'elle habite. Miriam est déçue d'être née femme et a du mal à l'accepter : « her own disappointing birth as the third girl »⁵³⁷. En outre, sa mère lui dit qu'elle devait être un homme : « 'You ought to have been a man, Mimmy' »⁵³⁸, ce qui contribue encore plus à sa répudiation de la féminité. Au début Miriam s'identifie plus à son père et sa position de supériorité intellectuelle par rapport à sa mère. Cependant, si son père attribue le comportement des femmes à leur nature, Miriam envisage le comportement des femmes comme une mascarade⁵³⁹, une simulation ou une représentation. Les femmes feignent surtout en présence des hommes. Elles assument des rôles uniquement pour faire plaisir aux hommes ; elles sourient, font des grimaces et cela l'horrifie et la dégoûte : « It frightened and disgusted her to see that all the girls seemed to be sitting up and ...being bright ...affected. She could hardly believe it. She flushed with shame ... Fast, horrid ... perfect strangers...it spoilt everything. Sitting up like that grimacing...»⁵⁴⁰. Miriam rejette ce « jeu de rôle » et ne le reconnaît pas comme sien. Sa première définition de la vraie féminité est le rejet de ce faire semblant. Cependant, ses sœurs lui disent qu'elle change aussi sous le regard des hommes autant que les autres :

« Oh well. » She smiled, « We're all different when there are men about to when we're by ourselves. We all make eyes, in a way. »

« Eve! What a perfectly beastly thing to say. »

« It isn't, my dear, » said Eve pensively. « You should see yourself ; you do. »

« Of course you do, » giggled Eve quietly, « as much as anybody. »⁵⁴¹

Miriam est déçue d'avoir entendu cette remarque et cette prise de conscience la mène dans une impasse :

« Then I'm the most crawling thing on the face of the earth, » thought Miriam, turning silently to the tree-tops looming softly just outside the window ; « and the worst of it is I only know it at moments now and again. » The tree-tops, serene with some happy secret, cast her off and left her standing with groping cringing fingers

⁵³⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 32.

⁵³⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 193.

⁵³⁹ « Femininity as masquerade », J. Radford, *Dorothy Richardson*, p. 70-74.

⁵⁴⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 155, 156.

⁵⁴¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 301, 302.

unable to lift the misery that pressed upon her heart. « God, what a filthy world! God what a filthy world! » she muttered.⁵⁴²

La définition de Miriam de la vraie féminité par rapport aux jeux de rôle est contestée. Elle n'est pas tellement différente des femmes qu'elle méprise et cette découverte l'étourdit et la rend malheureuse. Miriam est devant un nouveau défi et sa quête d'une identité féminine continue. Malgré tout, Miriam n'est pas complètement ignorante de l'incomplétude de sa position. Elle sait au fond d'elle-même que l'identité masculine qu'elle avait adoptée n'était pas suffisante pour construire une identité genrée authentique : « and the worst of it is I only know it at moments now and again »⁵⁴³. Même son père qui encourage sa masculinité a vu sa ressemblance avec d'autres femmes : « He never included her with them ; or only sometimes when she pretended [...] »⁵⁴⁴. Même si la position masculine et la distance avec la position féminine la rassurent, la rendent plus sûre d'elle et différente des autres femmes, cela ne l'empêche pas d'essayer d'endosser différentes identités féminines. Elle est attirée par ce concept : « a very religious, very womanly woman, the ideal wife and mother »⁵⁴⁵ car si elle avait été capable d'assumer ce rôle, cela aurait signifié un mariage qui aurait lui apporté la sécurité économique et un statut social. Cependant, Miriam ne se sent pas capable de jouer et de faire semblant toute sa vie, et elle renonce à cette possibilité à plusieurs reprises. En outre, Miriam essaye d'adopter le comportement de différentes femmes au cours de sa recherche. En dehors de femmes réelles comme Fräulein Pfaff, que Miriam admire au début de son séjour en Allemagne, on rencontre dans *Pilgrimage* différentes représentations de femmes : dans des magazines, des illustrations, des livres, des peintures, etc. Miriam se compare à elles et parfois essaye d'assumer leur « féminité » :

Miriam, standing in the corner near the companion window, wondering what she was supposed to do and watching the girls with an air—as nearly as she could manage—of indulgent condescension—saw, without turning, the figure at the window, gracefully tall, with a curious dignified pannier-like effect about the skirt that swept from the small tightly-fitting pointed bodice, reminding her of

⁵⁴² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 302.

⁵⁴³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 302.

⁵⁴⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 22.

⁵⁴⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 27.

illustrations of heroines of serials in old numbers of the « Girls' Own Paper. » The dress was of dark blue velvet—very much rubbed and faded. Miriam liked the effect, liked something about the clear profile, the sallow, hollow cheeks, the same heavy boniness that Anna the servant had, but finer and redeemed by the wide eye that was so strange. She glanced fearfully, at its unconsciousness, and tried to find words for the quick youthfulness of those steady eyes.⁵⁴⁶

Miriam s'efforce de trouver son image chez plusieurs femmes mais parvient à la conclusion que ces femmes ne sont que des copies et rejette ces identités féminines comme n'étant pas authentiques. Les femmes adoptent des représentations d'autres femmes comme une mascarade sans explorer et prendre en compte leur propre identité féminine. Miriam ne peut pas se résoudre à le faire : cette situation l'agace. L'extrait de *Honeycomb* qui suit illustre parfaitement cela : Miriam est en train de regarder une photo d'une femme drapée d'une toge grecque et réfléchit au jeu de rôle que les femmes mettent en place pour conquérir les hommes. Cette mascarade inspire les autres femmes et attire les hommes. Miriam se demande si de « vraies » personnes qui ne soient pas des copies, existent, hommes ou femmes. Elle éprouve même de la haine envers tout ce qui n'est pas authentique :

What a strange photograph ... a woman in Grecian drapery seated on a stonework chair [...] her head thrown back, her eyes, hard and bright, staring up into the sky, « Inspiration » printed in ink on the white margin under the photograph. It was an English woman, a large stiff square body, a coil of carefully crimped hair and a curled fringe, pretending. [...] How easy it was to take people in, just by acting. Not the real people. There were real people. Where were the real people? [...] That horrid thing [the photo] [...] All women were inspired in a way. It was true enough. But it was a secret. Men ought not to be told. They must find out for themselves. To dress up and try to make something to attract somebody. She was not a woman, she was *a woman* Oh, curse it all. But men liked actresses. They liked to be fooled.

Miriam looked closely at the photograph with hatred in her eyes.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 52.

⁵⁴⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 399, 400.

Miriam rejette cette fausse représentation des femmes. Son exploration de soi continue en même temps que sa quête d'une identité féminine authentique et tout au long de son pèlerinage, cette position de répudiation de sa féminité change et oscille. Miriam dit : « I wouldn't have man's *consciousness*—for anything »⁵⁴⁸. Ce point de vue ne doit pas être compris comme un grand changement de position, ni comme un passage d'une position à l'autre. La quête de Miriam d'une identité féminine est une oscillation entre deux pôles : « I'm something between a man and a woman ; looking both ways »⁵⁴⁹. Sa quête d'une identité féminine est un conflit entre ses deux natures, féminine et masculine, son corps féminin et son rôle culturel masculin, son identification féminine et masculine, son amour pour une femme, Amabel, et son amour pour deux hommes, Michael et Hypo : « Within me ... the *third* child, the longed-for son, the two natures equally matched, mingle and fight ? It is their struggle that keeps me adrift, so variously interested and strongly attached, now here, now there? Which will win? »⁵⁵⁰.

Afin d'explorer la quête de l'identité féminine de Miriam et son évolution, il est nécessaire d'examiner les relations que Miriam entretient avec sa mère et son père car cela jette un nouvel éclairage sur ce que Jean Radford appelle « looking both ways »⁵⁵¹, sur la relation avec d'autres personnes qu'elle rencontre dans sa vie et sur les relations amoureuses qui échouent, sur sa sexualité et avant tout, sur l'identité genrée que Miriam essaye de bâtir et qui est effectivement une oscillation entre sa « féminité » et sa « masculinité » : « It is there, in the analysis of her difficult relation to her mother and to her own difference from everybody else, men and women, that a woman encounters the enigma of the 'feminine' »⁵⁵², écrit Julia Kristeva .

Dans son étude de *Pilgrimage*, Jean Radford propose une lecture de « l'énigme du féminin » à travers les théories de Kristeva et de Freud. Elle met la relation de Miriam avec sa mère au centre de *Pilgrimage*. Même si Mrs. Henderson n'apparaît que dans les trois premiers volumes, son ombre plane sur toutes les relations que Miriam établit durant sa vie. En outre, la relation mère-fille inclut le père. Ainsi la relation mère-fille-père construit un schéma qui se manifeste lorsque Miriam rencontre quelqu'un : « [Miriam's] relations with male and female figures in the text are governed by her transference relations with her mother, but that mother is

⁵⁴⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 149.

⁵⁴⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 83.

⁵⁵⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 250.

⁵⁵¹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 83.

⁵⁵² KRISTEVA dans Radford, *Dorothy Richardson*, p. 86.

always defined in relation to the father, his presence or his absence. In other words, the mother/daughter relation in the text cannot be understood without the father because the mother-daughter dyad is always *triangulated* by the father »⁵⁵³. La « mère » dans *Pilgrimage* assume différents rôles au cours de la quête de Miriam. En effet, on rencontre non pas une seule « mère » dans le roman mais différentes personnes dans lesquelles Miriam voit l'image d'une mère.

Avant son suicide, Mrs. Henderson est présentée comme une mère qui offre un certain réconfort. Elle accompagne sa fille à son entretien de travail, lui donne des conseils vestimentaires mais sa personnalité et ses traits de caractère sont absents du texte. A travers le courant de conscience de Miriam, on comprend que la position de sa mère dans le foyer familial et son mariage sont fondés sur l'inégalité. Sa mère n'est pas comme son père : « She had no reasoning power »⁵⁵⁴. Dans les premiers volumes, même si elle s'identifie à son père et répudie sa féminité car elle se sent plus semblable à son père qu'à sa mère (une fidèle croyante, dépourvue de toute capacité de raisonnement), Miriam essaye d'endosser l'identité féminine que sa mère représente. A certains moments, on lit aussi des expressions de l'amour que Miriam éprouve envers sa mère (la lettre de sa mère, dans *Pointed Roofs*, la fait pleurer : « one from her mother had moved her to tears »⁵⁵⁵), malgré la froideur et la supériorité qu'elle ressent également : « It passed over her trouble like her mother did when she said, 'Don't go so deeply into everything, chickie. You must learn to take life as it comes. Ah-eh if I were strong I could show you how to enjoy life....' Delicate little mother, running quickly downstairs clearing her throat to sing. But mother did not know. She had no reasoning power. She could not help because she did not know »⁵⁵⁶. Même si Miriam croit que sa mère ne peut pas l'aider dans sa quête, Mrs. Henderson lui a donné des conseils que Miriam teste : « [...] her mother always wanted her to make friends—but she could not—»⁵⁵⁷. Miriam sait qu'elle fera plaisir à sa mère si elle adopte des caractéristiques conventionnellement assignées aux femmes : heureuse, souriante, etc. : « 'How jolly I look,' she thought, 'jolly and big somehow. Mother would like me this morning. I am German-looking to-day, pinky red and yellow hair. But I haven't got a German expression and I don't smile like a German.... She smiled.... Silly, baby-face! Doll! Never mind! I

⁵⁵³ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 88, 89.

⁵⁵⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169.

⁵⁵⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 66.

⁵⁵⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169.

⁵⁵⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 125.

look jolly. »⁵⁵⁸. Miriam contemple son image dans le miroir. Elle se regarde dans les yeux. Cette réflexion n'est pas la sienne, l'identité d'une femme « féminine » n'est pas pour elle. Elle identifie dans ses yeux quelque chose d'autre, et c'est elle-même, son « être », un être qui est déjà en elle et auquel elle doit trouver accès : « She looked gravely into her eyes.... 'There's something about my expression.' Her face grew wistful. 'It isn't vain to like it. It's something. It isn't me. It's something I am, somehow. Oh, do stay,' she said, 'do be like that always.' She sighed and turned away saying in Harriett's voice, 'Oo—crumbs! This is no place for me' »⁵⁵⁹. A son retour d'Allemagne, Miriam s'inquiète de la santé psychique de sa mère. Ce n'est qu'après le suicide de Mrs. Henderson, pendant leurs vacances à Brighton, que Miriam commence à la comprendre : « There was something she had always wanted for herself ... even mother »⁵⁶⁰.

Avant et après la mort de sa mère, dans le texte apparaissent plusieurs représentations d'une « mère », comme Radford le propose : « Alongside this Mrs. Henderson, the external mother other voices appear in the text, voices of a maternal imago who lives on in Miriam's consciousness [...]. These voices project what one might call Miriam's 'oedipal' and 'pre-oedipal' mother figures and it is these internal objects that haunt the daughter, accompanying her to the very last pages of the novel »⁵⁶¹. Selon Radford, la mère qui dit à sa fille qu'elle devait être un fils, un garçon, un homme, représente la mère œdipienne. Cette mère œdipienne reflète une image féminine qui rend la fille-rivale inadéquate et masculine. Ce rôle de la mère œdipienne est également assumé par Fräulein Pfaff, Mrs. Corrie, parfois par les sœurs de Miriam, les filles à l'école et d'autres femmes que Miriam croise au cours de son pèlerinage : « The low, secure, untroubled tone of a woman's voice. There was nothing like it on earth...If you had once heard it...in your own voice, and the voice of another woman responding...everything was there »⁵⁶². Radford lit cet extrait comme exprimant le désir d'une relation parfaite avec la mère, le désir de retrouver la mère préœdipienne, avant sa maladie, avant la mère œdipienne et son antagonisme, avant le père. Quant à la relation au père, elle détermine, selon Radford, la position féminine de Miriam. *Pilgrimage* présente en effet le dilemme suivant : s'identifier à la mère ou au père présente certains avantages et certains inconvénients. Radford interprète la première position de

⁵⁵⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 150, 151.

⁵⁵⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 151.

⁵⁶⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 472.

⁵⁶¹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 89.

⁵⁶² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 464.

Miriam, l'identification au masculin, comme une tentative de plaire à son père et de l'apaiser. C'est aussi dans un effort pour consoler la mère et la rassurer que la fille ne tente pas d'usurper sa position : « She laughed towards her mother and smiled at her until she made her blush. Ah, she thought proudly, it's I who am your husband »⁵⁶³. Radford suggère que Miriam et sa mère ont trouvé refuge dans la masculinité de Miriam. En répudiant sa féminité Miriam se libère de la rivalité avec sa mère⁵⁶⁴. Cependant cette position « masculine » sera contestée quand Miriam essaiera de l'assumer en dehors de la maison familiale. Les hommes que Miriam rencontre la traitent comme « une femme ». Parfois ils sont galants ; souvent ils la sous-estiment et font preuve de mépris envers les femmes, comme son père envers sa mère : « Being positioned by these males as 'woman' in a world in which gender roles are sharply polarized, enables the protagonist to gain at her relation to father and mother »⁵⁶⁵. Or Miriam commence à s'identifier à sa mère pendant sa crise de nerf et leurs vacances. Le sentiment de culpabilité et de douleur après la mort de sa mère contribue aussi au changement de la position masculine de Miriam : « [...] she was a murderess. This was the hidden truth of her life »⁵⁶⁶. Selon Radford, il s'agit de la compréhension du « désir » de la mort de sa mère. La mort de sa mère se produit au moment où Miriam devient de plus en plus consciente de leur rivalité tout en s'identifiant de plus en plus à elle. Dans sa lecture psychanalytique et féministe de la relation mère-fille-père, Radford soutient que la mort de la mère enferme davantage Miriam dans la position masculine. Si elle répudie sa féminité, si elle est comme son père, elle peut nier la rivalité : « If anything I'm my mother's son »⁵⁶⁷. Elle peut aussi être tout ce dont sa mère a besoin, tout ce qu'elle souhaite, et tout ce qui lui fait défaut. Mais si elle est comme son père, elle prend alors le rôle de la personne qui n'a pas réussi à protéger la mère et n'a pas réussi à empêcher son suicide. Dans ce rôle masculin, elle est aussi le coupable. Il s'ensuit que la position masculine doit aussi être répudiée : « The masculine within must be repudiated because it is as dangerous to the mother as the feminine position of rivalry. Having interjected the masculine to defend the mother, Miriam must now for the same

⁵⁶³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 456.

⁵⁶⁴ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 93.

⁵⁶⁵ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 93.

⁵⁶⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 75.

⁵⁶⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 220.

reason project the 'masculine within' outwards and away from herself. [...] Dominated by these internal conflicts, she is, as she begins to realize, on the horns of a dilemma [...] »⁵⁶⁸.

Ainsi, la quête d'une identité féminine de Miriam ne se résume pas à un mariage des contrastes, à la définition de ce qu'est une femme ou de ce qu'elle représente. C'est un conflit perpétuel entre la « féminité » et la « masculinité » de Miriam. Miriam ne propose pas de solution à la question éternelle « qu'est-ce qu'une femme ? » ni de « vrai féminité ». Au contraire, « une femme » n'est ni une question de biologie, ni une image à adopter. Il s'agit d'une position à occuper, à créer et à construire, perpétuellement, à vie, comme le dit Miriam : « [...] Feeling so identified with both, she could not imagine either of them set aside. Then her life would be the battlefield of her two natures »⁵⁶⁹.

Dans cette définition que donne Miriam de la quête d'une identité féminine, la musique occupe un rôle exceptionnellement important. La musique dans *Pilgrimage* est un discours engendré, mais en même temps un outil qui donne accès au « jardin », à la liberté, à la découverte du centre de soi où aucune identité genrée n'a plus d'importance. La musique n'existe pas dans un vide culturel ; l'expérience musicale est sous-tendue par des facteurs politiques, culturels, spirituels ou personnels. Par conséquent, il n'existe pas d'oreille innocente. Au contraire, on adopte, au moins en partie la perspective de la société où l'on vit⁵⁷⁰. Dans son article « Feminist Approaches to Musicology », M.J. Citron évoque la musique absolue et le genre. Selon elle, la musique absolue s'inscrit dans le profil psychologique masculin et met l'accent sur la quête et la transcendance comme concepts masculins :

The socialization process encourages separateness, exploration, and adventure, which result in personal change. The quest, whose early stages resemble rites of passage, is an important component. It includes the search for knowledge, self-knowledge, and self-realization basically and amalgam of the three great male literary themes, Faust, Don Quixote, and Don Juan. [...] Transcendence caps male psychological growth as the ego attains maximum separateness and goes beyond the here and now. The developmental road traversing quest and transcendence has been described as a spiritual journey, a

⁵⁶⁸ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 97.

⁵⁶⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 250.

⁵⁷⁰ M. EVANS, *Listening to Music*, London : Macmillan, 1990, p. 100-101.

notion applied to male creative maturation but seldom if ever ascribed to woman. In addition to its personal association, spiritual journey can pertain to a piece of music.⁵⁷¹

Lu par la théorie féministe, le pèlerinage (de Miriam) est une quête caractéristique des hommes et de leur développement, de leur connaissance de soi et du monde masculin. Or, le voyage identitaire de Miriam repose sur une dichotomie féminin/masculin et reflète la bataille de deux natures, masculine et féminine, en elle. L'attitude de Miriam envers la musique reflète la même bataille. La musicologie féministe propose une rupture de la barrière de la musique pure et même si cette rupture signifie la mise à mal d'une longue idéologie, elle représente une étape cruciale dans la construction des liens entre le sexe et le sens. En outre, elle offre de nouvelles façons de conceptualiser la relation des femmes à la musique. Le concept de musique absolue, la musique sans aucun récit ni aucune fonction, la musique vide de tout contenu narratif, a acquis une dimension mythique, synonyme de privilège et de contrôle⁵⁷² ; pour la musicologie féministe ce type de musique n'est pas assez attirant pour les femmes. Les femmes ont montré plus d'intérêt pour les genres narratifs tels que le chant et la pièce de caractère car ils fournissent un moyen plus direct d'expression. Citron explique cette tendance par le fait que les femmes au XIX^e siècle ont été reléguées à la maison en raison des forces sociales et économiques. Elles avaient peu de moyens de communication directe dans la sphère publique, croyaient la musique abstraite trop impersonnelle et désincarnée, et ce qu'elles désiraient était la franchise et l'immédiateté. Les femmes occidentales de la classe moyenne et supérieure au cours des XIX^e et XX^e siècles ont généralement été amenées à développer des liens sociaux près de chez elles, à acquérir des connaissances et la connaissance de soi à travers l'interaction avec les autres et à consacrer leur vie à leur famille. Même si le développement personnel est important, il a habituellement lieu dans le contexte de systèmes interconnectés à l'intérieur d'une réalité tangible. Le rôle des femmes comme gardiennes de la famille et des autres conventions de la féminité les aurait amenées à se concentrer sur l'ici et le maintenant plutôt que sur l'ambigu et l'au-delà⁵⁷³. Les caractéristiques métaphysiques et transcendantes de la musique absolue leur sembleraient étranges et aliénantes d'où l'intérêt moindre des femmes pour la musique absolue. Cependant, les femmes, les femmes compositeurs et les femmes auditrices, sont également

⁵⁷¹ M. J. CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », *Cecilia Reclaimed : Feminist Perspectives on Gender and Music*, Susan C. Cook and Judy S. Tsou (eds.), Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1994, p. 23–24.

⁵⁷² CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », p. 22.

⁵⁷³ CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », p. 24.

socialisées dans des sociétés « masculines » ; elles ont ainsi tendance à exprimer, au moins en partie, la culture masculine qu'elles ont intériorisée. Cela résulte souvent en une ambivalence et un conflit : « Perhaps a psychology of contradiction aptly characterizes a crucial aspect of women's relationship with absolute music »⁵⁷⁴. Dans *Pilgrimage*, le conflit entre la féminité et la masculinité que la protagoniste Miriam éprouve se projette dans son attitude envers la musique. L'attitude de Miriam envers la musique change et oscille entre la féminité et la masculinité tout comme son identité genrée. Au début de son pèlerinage Miriam est sous l'influence de son père : elle méprise les femmes mais elle ne s'entend pas non plus avec les hommes ; elle aspire à être « a person of leisure and cultivation » et a une approche moderne et radicale de la musique. Cependant, elle en vient peu à peu à comprendre que vouloir être une personne de loisirs et de la culture est difficilement conciliable avec une telle approche de la musique. Malgré ses diverses tentatives pour apparaître moderne en matière de musique, Mr. Henderson s'abandonne au goût conventionnel en faisant passer tout le reste pour de la « new-fangled music ». Dans leur maison familiale, la musique est réduite à du prévisible. La première impression auditive de Miriam dans *Pointed Roofs* est celle de « The Wearin' of the Green » que joue le piano pendant qu'elle fait sa valise pour l'Allemagne : « It was the Thursday afternoon piano-organ, the one that was always in tune »⁵⁷⁵. Dans son article « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street* and *Pilgrimage* », Björken décrit cette musique comme mécanique : « Ironically enough, the mechanical music is the only thing 'in tune' in this dysfunctional English setting. Music is reduced to the status of predictable and comforting sound in a socially insecure family »⁵⁷⁶. A ce stade de son construction d'une identité féminine, Miriam répudie sa féminité et se rattache à la masculinité, ce qui se manifeste aussi par son attitude envers la musique. La musique est genrée car elle est liée à l'espace où on la joue. Jouer à la maison devant un public connu était une des tâches de la femme comparable à ses autres tâches domestiques. Cette sphère domestique, pour Miriam, est suffocante et mutilante : « She soon discovered she could not always 'play'—even the things she knew perfectly—and she began to understand the fury that had seized her when her mother and a woman here and there had taken for granted one should

⁵⁷⁴ CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », p. 24.

⁵⁷⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 15.

⁵⁷⁶ C. BJORKEN-NYBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », *Perspectives on Modern Literature, Literature and Music*, p. 108.

‘play when asked,’ and coldly treated her refusal as showing lack of courtesy »⁵⁷⁷. Sa répudiation de la féminité ne s’arrête pas au refus de jouer devant n’importe qui, à n’importe quel moment, à la maison, comme on effectuerait une tâche ménagère. Elle passe par un refus de jouer les morceaux de musique qu’elle a joués avant son arrivée en Allemagne. Le genre narratif que Citron décrit comme plus proche de la femme la fait rougir. Miriam se tourne plutôt vers la sonate, la musique de Beethoven, la musique dite « absolue » ou « masculine » pour démontrer qu’elle n’est pas comme les autres femmes de son entourage en Angleterre. Comme l’écrit Björkén, Miriam n’est pas tout à fait consciente de l’importance du genre mais sent intuitivement que les différentes catégories de musique sont importantes dans sa recherche d’une identité féminine. À l’exception de quelques lieder, la musique vocale est un exemple de la catégorie de musique plus proche des femmes ; Miriam la répudie donc. Par contre, la sonate est plus proche des hommes et Miriam s’en entiche. En essayant de redéfinir son ancienne conception de la musique et son propre jeu musical, elle se rend compte que tout est une question de technique : « ‘It’s *technique* I want,’ she told herself, when she had reached the end of her collection, beginning to attach a meaning to the familiar word ». L’aspect technique de la musique est souvent associé à la musique absolue et ainsi à une approche masculine. Le mot *technique* n’avait jusque-là aucune signification pour Miriam mais dès lors qu’elle a répudié sa féminité, elle pense avoir cerné sa signification. Cependant, la quête de Miriam continue ; elle répudie la masculinité à son tour et essaie de redéfinir sa féminité. Le plaisir qu’elle prend à jouer du Beethoven et des sonates marque une nouvelle étape dans son pèlerinage vers une identité féminine authentique. Ecouter et jouer du Beethoven, c’était accepter implicitement un discours masculin hérité. Comme l’écrit Björkén, plus une femme a aimé la musique de Beethoven, plus elle a approuvé sa propre infériorité et sa soumission et cette musique la rend consciente d’être un sujet où deux genres, le masculin et le féminin s’affrontent :

In the thin slice of time critics call Edwardian, listening to Beethoven’s music amounted to an implicit acceptance of an inherited male discourse. The male ear was thus much better tuned in to his symphonies and sonatas than the female ear which was being made subject to penetration or even rape. Thus, paradoxically, the more a woman

⁵⁷⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 58.

enjoyed Beethoven's music, the more she endorsed her own inferiority and subjection.

As a result, music made her conscious of herself as a split subject.⁵⁷⁸

La répudiation de la musique qu'elle a emmenée avec elle en Allemagne et sa réorientation vers la sonate est pour la jeune Miriam une révélation : « That was music... not playing things, but listening to Beethoven.... It must be Beethoven... [...] Beethoven had always been real »⁵⁷⁹. Les analyses que fait Miriam de la musique de Beethoven ne défendent pas l'idée que la musique est vide de signification ni qu'elle a accès à la musique absolue. Tout comme les caractéristiques conventionnellement attribuées aux hommes que sa mère et son père lui ont léguées et qui l'empêchent de construire son identité, la musique de Beethoven est un obstacle dans sa quête d'une identité féminine. Dans l'extrait précédent, Miriam met l'accent sur le processus d'écoute de la musique. Comme elle l'explique à plusieurs reprises dans *Pointed Roofs*, la technique qu'elle aspire à acquérir est de pouvoir entendre la musique. Dans *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Lawrence Kramer écrit que la musique incarne la sensibilité qui encourage l'auditeur à l'introspection. Toutefois, lorsque l'auditeur se lance dans ce processus, il ne trouve pas les qualités qui l'ont déclenché car il ne trouve pas le lien entre le signifiant et le signifié. Ce que l'auditeur trouve, selon Kramer, c'est une énergie (« a creative 'energy of mind' »⁵⁸⁰) qu'un auditeur mâle peut revendiquer comme sienne mais à laquelle une femme n'a pas accès. Par ailleurs, Jonathan Culler, dans « Reading as a Woman », a suggéré que la lecture féminine n'est qu'une illusion. Selon lui, la lecture féminine est impossible car il n'existe aucune expérience féminine qui puisse servir de base car les femmes sont socialisées dans la culture masculine et elles sont des sujets « dédoublés », un espace de conflit entre la féminité et la masculinité. A cause de cela, ce que les femmes font est une imitation : « For a woman to read as a woman is not to repeat an identity or an experience that is given but to play a role she constructs with reference to her identity as a woman, which is also a construct, so that the series can continue : a woman reading as a woman reading as a woman »⁵⁸¹. Lorsque Miriam écoute les deux sœurs anglaises à l'école en Allemagne jouer une sonate de Beethoven, elle

⁵⁷⁸ BJORKEN-NYBERG, « "Listening, listening" : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 89, 90.

⁵⁷⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁵⁸⁰ L. KRAMER, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley : University of California Press, 1995, p. 53.

⁵⁸¹ J. CULLER, « Reading as a Woman », *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, 1982, p. 58, cité dans Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 176.

montre qu'elle est consciente de cela : « The two she had just heard playing were, she felt sure, imitating something—but hers would be no imitation »⁵⁸². La féminité comme mascarade (comme nous l'avons vu plus haut dans ce chapitre) le montre aussi. Les expériences musicales des femmes dans *Pointed Roofs* le soulignent. Ce que Miriam a décidé de faire est de trouver un moyen authentique de jouer la musique sans imiter qui que ce soit.

Dans son article « Feminist Approaches to Musicology », Citron propose une lecture féministe de la sonate. Selon elle, l'esthétique de la sonate, dont la forme est très importante, implique un discours et une rhétorique de genre à un degré significatif. Même si cette lecture de la sonate repose généralement sur un modèle d'oppression et implicitement situe la culture masculine comme la norme et la culture féminine comme l'Autre par rapport à cette culture dominante, Citron s'appuie sur la notion de différence entre les hommes et les femmes. La sonate est un symbole et un produit des valeurs patriarcales occidentales. La sonate n'est pas seulement la forme musicale la plus prestigieuse⁵⁸³, elle est aussi : « Pure music in its highest state »⁵⁸⁴. La musicologie traditionnelle ayant mis l'accent sur les préoccupations formalistes, la sonate est perçue comme neutre et dépourvue d'attributs de genre ou de symboles. C'est aussi la façon dont elle a été perçue dans la dernière phase de la musicologie moderniste quand les chercheurs ont tenté de discréditer la validité des thèmes masculins et féminins de la sonate. Cependant, historiquement, la sonate est construite sur un mouvement qui comporte des associations genrées. Le premier qui l'a démontré est A.B. Marx en 1845 dans *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Marx écrit : « The second theme ... serves as contrast to the first, energetic statement, though dependent on and determined by it. It is of a more tender nature, flexibly rather than emphatically constructed—in a way, the feminine as opposed to the preceding masculine »⁵⁸⁵. Hugo Riemann et Vincent d'Indy expriment des idées similaires et se concentrent sur la force masculine et la tendresse féminine⁵⁸⁶. Ces associations historiques de genre ne révèlent qu'une petite partie de la lecture de la sonate comme discours genré. Citron trouve même un discours genré chez des musicologues comme Charles Rosen, Donald Francis

⁵⁸² RICHARDSON, *Pilgrimage I*, p. 45.

⁵⁸³ C. ROSEN, *Sonata Forms*, New York : W. W. Norton, 1980, p. 284 cité dans Citron, « Feminist Approaches to Musicology », *Cecilia Reclaimed : Feminist Perspectives on Gender and Music*, 1994, p. 19

⁵⁸⁴ ROSEN, *Sonata Forms*, p. 293 cité dans Marcia J. Citron, « Feminist Approaches to Musicology », p. 19.

⁵⁸⁵ A.B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, dans C. Björkén-Nyberg, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 99.

⁵⁸⁶ A.B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, p. 99.

Tovey, James Webster et Ernst Meyer, qui ont essayé de réfuter les associations genrées de la sonate⁵⁸⁷ : « The rhetoric of sonata form centers on masculine metaphors, notably power, hegemony, opposition, and competition »⁵⁸⁸. Citron lit la forme ternaire de la sonate comme un schéma de hiérarchie genrée où les termes *thème principal* et *thème secondaire* ou thème de filiation suggèrent une domination de la première sur la seconde :

The use of gendered metaphor shows how essentialist notions of male and female permeated society, at least masculine society, and how they could be utilized in the discourse of high culture. Perhaps this functioned as a means of inscribing the Romantic ideal of *das Ewigweibliche*—the eternal feminine—into the realm of supposedly abstract music. This idealization threw into greater relief the masculinity of the opening theme and thereby rendered it more important. The opening theme not only reinforced the masculinity of its male creator but also affirmed the presence of the male composer as the main compositional subject of the movement : subject as individuated person and subject as musical theme. In contrast, the feminine theme conveyed metaphorically two negative portrayals of woman : woman as lack and woman as Other.⁵⁸⁹

D'un point de vue patriarcal, le thème secondaire ou féminin et lyrique ne possède pas l'exhaustivité trouvée dans les gestes forts du thème masculin. Dans la sonate, la métaphore de la femme comme *Autre* émerge lorsque l'on considère que le lyrisme joue le rôle d'un élément perturbateur à l'ouverture, le thème principal et masculin étant plus énergique. Par ailleurs, dans ces thèmes secondaires, le féminin est introduit avec une nouvelle clé. Cette introduction d'une nouvelle tonalité apporte une certaine tension et doit être apprivoisée, résolue, ramenée à la clé originale représentant le masculin. Ainsi, l'élément de *l'Autre* est neutralisé par l'ordre masculin dominant. Vu de cette façon, l'opposition renvoie en effet à une relation hiérarchique où le « féminin » est secondaire.

Dans cet extrait Miriam analyse la façon qu'ont les deux sœurs de jouer une sonate de Beethoven et souligne la hiérarchie des thèmes dans la sonate. Quand elles commencent à jouer,

⁵⁸⁷ CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », p. 19, 20.

⁵⁸⁸ CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », p. 19.

⁵⁸⁹ CITRON, « Feminist Approaches to Musicology », p. 21.

c'est-à-dire quand elles abordent le thème masculin, Miriam a honte de leur jeu. Elle se sent mal à l'aise et nerveuse car, comme on l'a vu plus haut, la lecture féminine n'est qu'une illusion, et ces filles ont essayé de jouer une sonate, un genre masculin, sans avoir accès à ce que Kramer appelle l'énergie créative, car les femmes, en manque d'expérience, n'y ont pas accès :

Solomon, the elder one, sat at her Beethoven sonata, an adagio movement, with a patch of dull crimson on the pallor of the cheek she presented to the room, but she played with a heavy fervour, preserving throughout the characteristic marching staccato of the bass, and gave unstinted value to the shading of each phrase. She made Miriam feel nervous at first and then—as she went triumphantly forward and let herself go so tremendously—traction-engine, thought Miriam—in the heavy fortissimos,—a little ashamed of such expression coming from English hands.⁵⁹⁰

Cependant, alors que la sonate progresse et que le thème secondaire ou lyrique commence, étant donné que le lyrisme est connu des femmes et est décrit en général comme féminin, le malaise de Miriam change insensiblement et elle comprend que ces filles apprennent en Allemagne à ne pas avoir honte de jouer de manière expressive :

She played with determined nonchalance and an extraordinarily facile rapidity, and Miriam's uneasiness changed insensibly to the conviction that these girls were learning in Germany not to be ashamed of « playing with expression. » All the things she had heard Mr. Strood—who had, as the school prospectus declared, been « educated in Leipzig »—preach and implore, « style, » « expression, » « phrasing, » light and shade, » these girls were learning, picking up from these wonderful Germans.⁵⁹¹

Comme le thème final approche, Miriam devient moins persuadée par leur jeu. Le thème masculin ou dominant révèle « la mascarade », la féminité comme mascarade et l'absence d'authenticité de leur jeu : « They did not do it quite like them though. They did not think only about the music, they thought about themselves too »⁵⁹². Les filles ne réussissent pas à entendre la musique, à aller au-delà de leur féminité et du stéréotype de la femme en musique. Miriam considère la musique comme un moyen de communication universel et croit en sa capacité à

⁵⁹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 44, 45.

⁵⁹¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

⁵⁹² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

aller au-delà des obstacles érigés par la langue : « She had confessed herself... just that minor chord... anyone hearing it would know more than she could ever tell them... her whole being beat out the rhythm as she waited for the end of the phrase to insist on what already had been said »⁵⁹³. En outre, elle croit qu'elle peut développer un jeu qui effacera les différences entre émetteur et récepteur et atténuera les différences entre les genres comme un facteur constitutif essentiel dans la performance musicale. Lorsqu'elle joue la *Sonate Pathétique* de Beethoven en Allemagne, elle se souvient des mots de son professeur de musique à l'école en Angleterre qui a loué ses mains en se référant à la technique qui, elle, est reliée au concept de musique absolue : « 'You can... you've got hands like umbrellas' »⁵⁹⁴ et ses mot : « 'Let it go! Let it go!' »⁵⁹⁵. Elle a presque réussi à jouer et entendre la musique, elle s'est presque oubliée elle-même, elle a oublié son genre, la bataille de deux sexes en elle ou presque : « And she had almost forgotten her wretched self, almost heard the music.... »⁵⁹⁶. Dès lors, le pèlerinage musical de Miriam apparaît comme une tentative d'entendre la musique comme un moyen de communication universel, non genré, une tentative d'élaborer une façon authentique de jouer et d'entendre la musique, sans imiter qui que ce soit. C'est une tâche extrêmement difficile, presque impossible, tout comme l'est la construction d'une féminité authentique. Miriam arrive à la conclusion que l'identité genrée est une mascarade. Malgré tout, elle y aspire ; elle continue de chercher au-delà du masque et de l'imitation d'une « réalité ». Comme l'écrit Radford : « The pilgrimage is, in one sense, just this – the quest for 'reality' »⁵⁹⁷. Cette aspiration de Miriam à l'impossible est également projetée dans la relation de la musique à son identité féminine. Miriam semble croire en la musique absolue sans lire ou entendre le discours genré que son entourage et elle-même reconnaissent. Elle semble aspirer à une identité genrée authentique même si elle comprend que son destin est d'être le champ de bataille de la féminité et la masculinité. Comme l'écrit Derrida :

It is impossible to dislocate the questions of art, style and truth from the question of the woman. Nevertheless the question 'what is woman?' is itself suspended by the simple formulation of their common problematic. One can no longer seek her, no more than one could search for woman's femininity or female sexuality. And she is certainly not

⁵⁹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 57.

⁵⁹⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁵⁹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁵⁹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁵⁹⁷ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 78.

to be found in any of the familiar modes of concept or knowledge. Yet it is impossible to resist looking for her.⁵⁹⁸

La quête de la féminité de Miriam peut être lue comme une bataille en son cœur avec cette impossibilité. D'abord Miriam répudie sa féminité, la féminité conventionnelle et part à la recherche d'une identité de genre authentique en s'identifiant davantage à l'identité masculine. Elle croit que la masculinité lui donne plus de liberté et de pouvoir. Dans cet extrait où Miriam analyse Mrs Corie et son écoute de son jeu musical, Miriam encore une fois fait face à ce conflit, en elle, entre féminité et masculinité. Les femmes vivent généralement dans un brouillard sans réfléchir, or Miriam ne peut pas imaginer vivre sans réfléchir ; elle s'identifie donc à l'identité masculine. Miriam chante et joue du piano. Pendant qu'elle joue, elle a l'impression que les hommes dans le public attendent qu'elle s'arrête pour accéder à la musique. Les paroles et la voix de Miriam empêchent les hommes « d'accéder » à la musique, ce qui pour elle montre que la musique est un discours genré et que la musique absolue est plus proche des hommes :

Singing song after song to her own loud accompaniment, great emphatic sweeps of song, so that everyone came and sat about in the room listening and waiting, the man staring at the back of her head as she sat at the piano. Waiting, for music – they did not know they were waiting for music, waiting for her to stop getting between them and music. They admired her, her magnificent singing and waited, unsatisfied, in the sweetness of the lamp-lit, flower-filled room that her music did not touch. She sang on and on and they all grew smaller and smaller in the great sea of sound, more and more hopelessly waiting.⁵⁹⁹

Une autre lecture parallèle de cet extrait pourra indiquer que les hommes peuvent admirer le chant et le jeu musical d'une femme, mais pour eux, une femme interprète est, consciemment ou non, un obstacle : elle empêche l'écoute « masculine » de la musique. S'appuyant sur les notions de Kramer, Björkén compare l'écoute masculine à la contemplation. L'écoute et le jeu musical féminins sont une expression émotionnelle visant à créer un mystère féminin. En

⁵⁹⁸ J. DERRIDA, *Eperons. Les Styles De Nietzsche*, cité dans J. Radford, *Dorothy Richardson*, p.66.

⁵⁹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 404.

revanche, l'écoute masculine encourage la contemplation, une « introspection créative »⁶⁰⁰ et fait ressentir la passion de la vie plus vivement. Lors de l'écoute masculine, la musique offre la possibilité de questionner les idées et d'acquérir une vision plus claire de soi-même ; en un mot, à travers la musique, les hommes peuvent construire leur identité masculine. Miriam semble consciente de cette capacité qu'ont les hommes et l'oppose à l'écoute de Mrs. Corie qui ne réfléchit pas : « And Mrs Corrie had sat deep in her large chair, dead and drowned. Dead because of something she had never known. Dead of ignorance and living bravely on – her sweet thin voice rising above the gloom where she lay hid – a gloom where there were no thoughts. Nearly all women were like that, living in a gloom where there were no thoughts »⁶⁰¹. Cependant, Miriam a reconnu cette capacité soit disant « masculine » en elle ; elle répudie donc sa féminité car celle-ci la rend semblable aux autres femmes qui vivent dans un brouillard perpétuel et se servent de la musique uniquement pour séduire les hommes. Lorsque Mrs. Kronen joue du piano, Miriam la décrit comme « a sort of a man [...] But she was a woman too [...] »⁶⁰². Le soir, dans son lit, Miriam se remémore cela et la vision qu'elle a eue alors qu'elle l'écoutait :

Recalling the song, as she sat back in the alcove of her bed, motionless, keeping the brightness of her room at its first intensity, Miriam remembered that it had brought her a moment when the flower-filled drawing-room had seemed to be lit, from within herself, a sudden light that had kept her very still and made the bowls of roses blaze with deepening colors. In her mind she had seen garden beyond garden of roses, sunlit, brighter and brighter, and had made a rapturous prayer. She remembered the words... God.... I'm not afraid of you. Look at the gardens.... And something had smiled through the lit gardens exultantly, and Mrs. Kronen's voice had raged through the room like a storm, 'Ai-me-moi!' and Mr. Corrie's eyes were strange and hard with shadows.... He knew, in some strange way, men knew there were gardens everywhere, not always visible. Women did not seem to know...⁶⁰³

L'étrange lumière qu'elle a vue, le sentiment de ne pas avoir peur de Dieu, le sourire de Dieu semblable à cet encouragement, les jardins, dénotent une contemplation créative. Miriam

⁶⁰⁰ BJÖRKÉN-NYBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 106.

⁶⁰¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 404.

⁶⁰² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 404, 405.

⁶⁰³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 405.

reconnaît ce type d'écoute chez le mari de l'interprète et conclut que les hommes savent qu'il existe des jardins, souvent invisibles, autour des gens mais ce n'est pas le cas des femmes. Cette aptitude masculine la pousse à la conclusion qu'elle est une sorte d'homme, mais un homme horrible : « I'm a sort of horrid man »⁶⁰⁴, l'adjectif « horrid » révélant toute son ambivalence envers la masculinité. En effet, après la description de l'écoute « féminine » de Mrs. Corrie et la conclusion que presque aucune femme ne réfléchit, Miriam se montre plus compatissante et comprend que même si quelqu'un persuadait Mrs. Corrie qu'elle est vivante, elle ne pourrait rien faire de ce savoir sauf sembler ridicule et être ridiculisée par les hommes. Les idées sont réservées aux hommes et les femmes n'y ont pas accès :

If anyone could persuade her that she was alive, she would do nothing but rush about and dance and sing... how irritating this would be... making men smile and trot about and look silly... no room for ideas ; except in smoking-rooms-and-laboratories...She was a good woman ; a God woman ; the sweetness of her bones and her thin voice of tears and laughter were of God. Everyone knew that and worshiped her. Men's ideas were devilish ; clever and mean... Was God a woman? Was God really irritating? No one could endure God really Men could not Women were of God in some way. That is what men could never forgive ; the superiority of women.... 'Perhaps I can' stand women because I'm a sort of horrid man.'⁶⁰⁵

Miriam reconnaît la « nature divine » des femmes (« Women are of God in some way »), et attribue l'antagonisme entre les hommes et les femmes à la « supériorité féminine ». Miriam essaie de jouer la musique comme les femmes de son entourage, c'est-à-dire pour plaire aux hommes, les émerveiller et les séduire. Dans *The Tunnel*, par exemple, Miriam joue le rôle d'une femme dévouée (« very womanly woman, the ideal wife and mother »⁶⁰⁶). Elle joue *Romances sans paroles* de Mendelssohn devant un admirateur et rentre parfaitement dans le rôle :

It was such an easy part to play. She could go on playing it to the end of her life, if he went on in business and made enough money, being a « gracious silence », taking interest in his affairs, ordering things well, quietly training the servants, never losing her

⁶⁰⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 404.

⁶⁰⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 404.

⁶⁰⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 27.

temper or raising her voice, making home a sanctuary of rest and refinement and religious aspiration, going to church... She felt all these things expressing themselves in her bearing. At the end of her piece she was touched to the heart by the look of adoration in his eyes, the innocent youthfulness shining through his face...⁶⁰⁷

Néanmoins, Miriam pense que si la femme exprime la moindre opposition à ces points de vue, l'homme se transforme en tyran :

But he couldn't be really happy with a woman unless he could also despise her. Any interest in generalities, any argument or criticism or opposition would turn him into a towering bully. All men were like that in some way. They had each a set of notions and fought with each other about them, whenever they were together and not eating or drinking. If a woman opposed them, they went mad. He would like one or two more Mendelssohn's and then supper. And if she kept out of conversation and listened and smiled a little, he would go away adoring.⁶⁰⁸

Dans cet extrait Miriam projette l'image d'hommes qui écoutent la musique comme des « femmes », sans contemplation, et la réduisent à un décor. La femme joue pour séduire l'homme et pour exercer sa fonction sociale mais l'homme l'encourage et l'attend et parfois c'est tout ce qu'il entend dans la musique. Miriam décide de s'opposer à l'identité féminine mais également aux hommes qui protègent cette identité ; elle décide de faire tomber le masque féminin, de dénoncer la grâce féminine comme une mascarade et elle joue le premier mouvement d'une sonate de Beethoven (le mouvement « masculin » de la forme tripartite de la sonate). Miriam veut choquer cet homme, tester sa réaction, consciente qu'elle va le perdre. Comme Radford le remarque :

[She] effectively sabotages her performance of « woman », [...] [and it] is repeated with different men throughout *Pilgrimage* : with « Ted » in *Pointed Roofs*, Tremayne in *The Tunnel* and von Herber, Hancock and Ashley-Densley in the middle and later volumes. In each case, the same point emerges, refusing to play the part means in effect

⁶⁰⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 27.

⁶⁰⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 27, 28.

refusing the part, so that for Miriam « genuine womanliness and the masquerade » turn out to be, in Riviere's phrase, « the same thing ».⁶⁰⁹

Miriam utilise son corps comme un instrument qui accompagne le piano. Son corps n'est plus dans une pose gracieuse et élégante mais se lance dans un jeu énergétique et vibrant : « She found her Beethoven and played the first movement of a sonata. It leapt about the piano breaking up her pose, using her body as an instrument of its gay wild shapeliness, spreading her arms inelegantly, swaying her, lifting her from the stool with the crash and vibration of its cords »⁶¹⁰. Toutefois, à notre sens, Miriam adopte un nouveau masque, un nouveau rôle, celui de la femme phallique. L'identité masculine à laquelle elle semble s'identifier à ce moment-là n'est qu'un autre masque et ne représente pas l'identité de genre authentique auquel elle aspire. Miriam plonge dans la musique de Beethoven (« the great truth behind the fuss of things ») mais comme l'écrit Björkén, écouter la musique de Beethoven revient à accepter implicitement le discours masculin que les femmes ont hérité et plus elles prennent plaisir à la musique de Beethoven, plus leur infériorité et leur soumission s'accroît. Certains critiques fustigent les déclarations de Miriam (« Beethoven has always been real »⁶¹¹ ou « [...] and truth, the great truth that was bigger than anything. Beethoven »⁶¹²) comme contredisant sa quête d'une identité féminine et même signalant l'échec de son pèlerinage. Ce serait le cas si notre analyse s'arrêtait là et ne portait pas sur l'ensemble du pèlerinage de Miriam. Dans cet extrait de *Honeycomb*, la musique apporte à Miriam la conviction de sa virilité. Miriam, en vacances avec sa mère, craint qu'elle ne fasse une crise d'hystérie ; à la demande de Mrs. Henderson, elle joue du piano :

« Play something cheerful, chickie, » said her mother, in a dreadful deep trembling voice. Suddenly Miriam knew, in horror that the voice wanted to scream, to bellow. Bellow.... That huge, tall woman striding about on the common at Worthing... bellowing...mad-madness. She summoned, desperately, something in herself, and played a thing she disliked, wondering why she chose it. Her hands played carefully, holding to the rhythm, carefully avoiding pressure and emphasis. Nothing could happen as long as she could keep on playing like that. It made the music seem like a third

⁶⁰⁹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 74.

⁶¹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage 2*, p. 28.

⁶¹¹ RICHARDSON, *Pilgrimage 1*, p. 1.

⁶¹² RICHARDSON, *Pilgrimage 2*, p. 28.

person in the room. It was a new way of playing. She would try it again when she was alone. It made the piece wonderful... terraces of tone shaping themselves one after another, intertwining, and stopping against the air... tendrils on a sunlit wall.... She had a clear conviction of manhood... that strange hard feeling that was always twining things between her and the things people wanted her to do or be. Manhood with something behind it that understood. This time it was welcome. It served. She asserted it, sadly feeling it mould the lines of her face.⁶¹³

Miriam commence à jouer une pièce qu'elle n'aime pas sans savoir pourquoi et essaie une nouvelle technique, avec soin, en tenant le rythme, et en évitant la pression et l'accent, persuadée que lorsqu'elle joue comme cela, elle pourra empêcher l'hystérie de sa mère qu'elle craint. En outre, la musique l'assure de sa virilité, mettant un obstacle entre elle-même et le monde. Cette fois, ce fut utile car elle crut que celui-ci avait appelé sa mère. Si on lit cet extrait dans une perspective psychanalytique, on peut dire que Miriam croit qu'elle peut remplacer « l'homme » qui n'a pas réussi à l'aider. La virilité qu'elle ressent en elle en jouant n'est pas qu'un obstacle entre elle et le monde extérieur mais lui sert à sauver sa mère. La conversation entre la mère et la fille confirme cette lecture :

« You understand me? »

« Of course »

« You are the only one. »

The relieved voice... steady, as she had known it correcting her in her babyhood.

« I should be more with you... » oh Lord... impossible.

« You must be with me as much as you like. »

That was the thing. That was what must be done somehow.⁶¹⁴

Miriam se sent jeune et forte (« strong and solid »), elle fume devant sa mère, joue du piano, sûre de sa virilité, et croit que cette masculinité pourra améliorer la condition de sa mère et remplacera le manque que sa mère ressent. En même temps Miriam montre beaucoup plus de compréhension envers sa mère que dans le premier volume où elle dit à Fräulein : « 'She's such a

⁶¹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 471.

⁶¹⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 473.

little thing,' said Miriam, 'smaller than any of us.' »⁶¹⁵ ; « She had no reasoning power. She could not help because she did not know »⁶¹⁶. Dans *Honeycomb*, Miriam compâtit de plus en plus avec sa mère et s'aperçoit que même cette femme voulait quelque chose de sa vie : « Mother—almost killed by the things she could not control, having done her duty all her life...doing thing after thing had not satisfied her... being happy and brave had no satisfied her. There was something she had always wanted for herselfeven mother.... »⁶¹⁷. Pourtant, sa mère se suicide, la femme phallique n'a pas réussi à sauver sa mère. Miriam commence son pèlerinage en répudiant sa féminité mais, pour différentes raisons que nous avons vues, le suicide de sa mère, l'impasse au monde masculin (en dehors de sa maison les hommes la traitent comme les autres femmes), Miriam arrive à la conclusion que la femme phallique n'est pas l'issue de sa quête. Nous avons vu que pendant qu'elle joue, Miriam prend une position masculine : la musique la persuade de sa virilité mais la musique est comme une troisième personne, se dit Miriam. Ce discours genré que Miriam lit dans la musique, ce discours masculin n'est pas l'identité de Miriam ni l'identité qu'elle cherche. La musique est « une personne inconnue » dans la chambre. Miriam continue sa recherche d'un jeu et d'une écoute féminins authentiques. Son pèlerinage est une entreprise pour définir et justifier l'existence d'une expérience uniquement féminine, comme Gillian E. Hanscombe le suggère : « explicitly feminist, not in the sense of arguing for equal rights and votes for women, but in the more radical sense of insisting on the authority of a woman's experience and world view »⁶¹⁸. La musique permet à Miriam d'arriver au cœur de l'expérience féminine et de l'identité féminine, insaisissables et floues. Miriam conclut que les femmes ne peuvent pas être représentées par les hommes : « 'The thing most needed is for men to *recognise* their illusion. [...] They seem incapable of unthinking the centuries of masculine attempts to represent women only in relation to the world known to men.' [...] 'They can't be represented by men. Because by every word they use men and women mean different things' »⁶¹⁹. Cependant Miriam ne trouve pas d'accès à la réalité féminine. La seule façon d'y accéder est à travers les représentations qui existent déjà et qui sont construites par les hommes. Or, Miriam essaie de délimiter ce qui manque dans ces représentations et la conclusion est qu'elle cherche « la réalité ». La quête d'une identité féminine devient ainsi une quête de la

⁶¹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 184.

⁶¹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169.

⁶¹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 472.

⁶¹⁸ G.E. HANSCOMBE, « Introduction », Dorothy Richardson, *Pilgrimage* 1, p. 1.

⁶¹⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 93.

« réalité ». Comme l'écrit Radford : « Although [Miriam] reaches the despairing conclusion that all gender identity is a mask or masquerade, she cannot relinquish her aspiration to reach beyond the mask (the symbolic) to an unmasked self, to a reality which she imagines lies behind, beyond or before representation »⁶²⁰. La quête de Miriam d'une identité de genre authentique est étroitement liée à l'un de ses premiers souvenirs d'enfance—le moment dans le jardin de sa maison familiale. Au cours de son pèlerinage, le jardin devient le centre de sa quête et un concept qu'elle essaie de définir comme essentiel dans l'expérience féminine et l'identité féminine authentique. La signification du « jardin » dans *Pilgrimage* a été examinée par Carol Watts dans *Dorothy Richardson* et son importance pour l'identité du protagoniste a été reconnue par presque tous les chercheurs qui se sont penchés sur *Pilgrimage*. C'est un concept qui se développe au cours des volumes et prend différentes significations qui toutes tournent autour de l'identité de genre. Quant à nous, nous lierons « le jardin » à la musique et à la quête identitaire de Miriam. Dans le récit de Miriam Henderson, « le jardin » est présenté sous forme de fragments mystiques comme le fondement édénique de l'individualité et le début de conscience : « when the strange independent joy had begun »⁶²¹. Le jardin physique, le jardin de la maison de la famille Henderson pendant les années de sécurité et de calme (dans la perception et la mémoire de Miriam), le jardin de l'enfance de Miriam est décrit dans *Pointed Roofs* avec nostalgie et tendresse :

She thought sleepily of her Wesleyan grandparents, gravely reading the « Wesleyan Methodist Recorder, » the shop at Babington, her father's discontent, his solitary fishing and reading, his discovery of music... science... classical music in the first Novello editions... Faraday... speaking to Faraday after lectures. Marriage... the new house... the red brick wall at the end of the garden where young peach-trees were planted... running up and downstairs and singing... both of them singing in the rooms and the garden... she sometimes with her hair down and then when visitors were expected pinned in coils under a little cap and wearing a small hoop... the garden and lawns and shrubbery and the long kitchen-garden and the summer-house under the oaks beyond and the pretty old gabled « town » on the river and the woods all along the river valley and the hills shining up out of the mist. The snow man they both made in the winter—the birth of

⁶²⁰ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 78.

⁶²¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 316.

Sarah and then Eve... his studies and book-buying—and after five years her own disappointing birth as the third girl, and the coming of Harriett just over a year later... her mother's illness, money troubles—their two years at the sea to retrieve... the disappearance of the sunlit red-walled garden always in full summer sunshine with the sound of bees in it or dark from windows... the narrowing of the house-life down to the Marine Villa—with the sea creeping in—wading out through the green shallows, out and out till you were more than waist deep—shrimping and prawning hour after hour for weeks together... poking in the rock pools, watching the sun and the colors in the strange afternoons... then the sudden large house at Barnes with the « drive » winding to the door....⁶²²

A la suite des problèmes financiers du père, la famille déménage et perd ce jardin ; Miriam perd son sanctuaire, son calme, sa sécurité, fait face à la maladie de sa mère, grandit et devient consciente du combat identitaire en elle. Le pèlerinage de Miriam peut aussi être lu comme une quête du jardin perdu de son enfance. Cette perte est un moment crucial pour Miriam, le centre de son pèlerinage, le début et la fin, le fondement et le but de sa quête. Comme Susanne Raitt l'écrit : « Women's autobiographical self-construction often takes as its point of departure a moment of extra-corporeal intensity – Dorothy Richardson's 'bee-memory' in *Pilgrimage*, for example. A mystical experience is located as the initiation of a sense of identity, the origin to which subsequent events are always accountable »⁶²³. En outre, le jardin de Miriam représente l'union du corps et de la conscience, le début de la conscience, le « paradis ». Dans *Backwater* le souvenir du jardin est décrit. Miriam est une enfant dans son jardin. Elle se rappelle son « premier souvenir », le début de l'expérience, de la conscience et de l'indépendance :

When she found herself toddling along the garden path between beds and flowers almost on a level with her head and blazing in the sunlight. [...] She could see the flowers distinctly as she walked quickly back through the esplanade ; they were sweet williams and « everlasting » flowers, the sweet williams smelling very strongly sweet in

⁶²² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p.32.

⁶²³ S. RAITT, *Vita and Virginia : The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*, Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 132.

her nostrils, and one shiny brown everlasting flower that she had touched with her nose, smelling like hot pepper.⁶²⁴

Au cours de sa quête le jardin devient plus qu'un souvenir d'enfance. Le souvenir de cette expérience dans le jardin de Babington se transforme en un sentiment de vivacité, liberté et autonomie qui réapparaît et revient : « [...] she had been perfectly alive, seeing ; perfect things all around her, no beginning or ending...there had been moments like that, years ago, in gardens, by sea and cliffs. Her mind wandered back amongst these ; calling up each one with perfect freshness. In each one she had felt exactly the same ; out-side life, untouched by anything, free »⁶²⁵. « Le jardin » devient « les jardins », et la crainte que son enfance, sa jeunesse et de tels sentiments ne disparaissent à jamais, se transforme en un désir d'y accéder et de les capter à n'importe quel prix. Elle se rend compte que d'une part, elle est capable de reconnaître les moments qui donnent vie à des sentiments de même intensité, et que d'autre part, la mémoire offre la possibilité de raviver les sentiments de moments précédents :

She had thought they belonged to the past, to childhood and youth. In childhood she had thought each time that the world had just begun and would always be like that ; later on, she now remembered, she has always thought when such a moment came that it would be the last, and had to cling to it with wide desperate staring eyes until tears came and she had turned away from some great open scene, with a strong conscious body flooded suddenly by a strong warm tide, to the sad dark world to live for the rest of her time upon a memory. But the moment she had just lived was the same, it was exactly the *same* as the first one she could remember, the moment of standing, alone, in bright sunlight on a narrow gravel path in the garden of Babington between two ranks of flowers, the flowers level with her face, and large bees swinging slowly to and fro before her face from bank to bank, many sweet smells coming from the flowers and, amongst them, a strange pleasant smell like burnt paper.... It was just the same moment. She saw it now in just the same way.⁶²⁶

⁶²⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 317.

⁶²⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 213.

⁶²⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 213.

Miriam a éprouvé le même sentiment en Allemagne. L'Allemagne était « un cadeau », la joie, la liberté : « It was the same already in Germany...the sunny happy beautiful things came first ... in a single glance, the whole of the time in Germany was beautiful, golden happy light, and [...] garlands of music [...]. It *had* been [...] all woods and forests and music... »⁶²⁷. Ce sentiment de liberté que « le jardin » révèle à Miriam est toujours juxtaposé à la lumière et souvent à la musique. Comme l'indique Radford, lorsque les efforts de Miriam pour opérer depuis la position masculine, et nous rajouterons, depuis la position féminine, échouent à la satisfaire, Miriam se tourne vers « le jardin »⁶²⁸, vers le souvenir du jardin de Babington, vers le sentiment de liberté auquel certaines expériences mystiques donnent vie. Le « bee moment in the garden » est un moment hors de la conscience, ou le début de la conscience. Comme Miriam le dit : « [...] not remembering going into the garden or any end to being in the bright sun between the blazing flowers, the two banks linked by the slowly swinging bees, nothing else in the world, no house behind the little path, no garden beyond it. Yet she must somehow have got out of the house and through the shrubbery and along the path between the lawns »⁶²⁹. Miriam ne se souvient pas comment elle est allée au jardin, même si elle sait qu'elle a dû sortir de sa maison et arriver dans le jardin, mais elle ne trouve aucune trace de ce processus qui lie le moment transcendant à la « réalité », le monde extérieur à la conscience. Or, ce moment représente un état hors de la vie, comme le dit Miriam, et la société ou l'identité de genre est strictement définie et délimitée selon deux pôles, le masculin et le féminin. Les expériences du « jardin », si on appelle ainsi tous ces moments transcendants dont l'origine se situe dans ce souvenir du jardin de Babington, sont en effet des états infantiles où l'enfant n'est pas conscient de son identité genrée, autrement dit, ce sont des moments où le genre n'a pas d'importance. « L'Allemagne » comme expérience, comme « jardin », est étroitement liée à la lumière mystique, à la musique et la conscience ou plutôt au manque de conscience : « [...] shafts of sunlight. German women were not self-conscious. [...] Perhaps happier than any other women »⁶³⁰. Si la vie de Miriam est un combat entre ces deux « mondes », le masculin et le féminin, ces moments transcendants sont la joie où ce combat n'a aucune importance et dans son idéalisation du séjour en Allemagne, les femmes allemandes sont les plus heureuses car elles ne sont pas

⁶²⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 214.

⁶²⁸ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 78.

⁶²⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 213.

⁶³⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 470.

conscientes de leur identité genrée. Toutefois, la musique déclenche des moments de transcendance identiques. La première fois où Miriam éprouve une expérience transcendante, c'est à l'école de filles en Allemagne, la soirée de *Vorspielen*, pendant que Clara Bergmann joue du piano : « The notes rang out in a prélude of unfinished phrases—the kind, Miriam noted, that had so annoyed her father in what he called new-fangled music »⁶³¹. La musique déclenche une lumière, une lumière qui prend une forme circulaire et qui, au cours de l'écoute et de la vision de Miriam, se transforme en un moulin de vent. Tout d'un coup Miriam se rappelle qu'il s'agit d'un souvenir de son enfance, et qu'elle l'a vu quelque part dans le Devonshire. A cet instant-là, Miriam ne s'est pas encore souvenue du moment qui eut lieu dans le jardin de Babington mais ce souvenir impressionnant et vague du moulin à vent dans le Devonshire et la description des odeurs et des bruits rappellent le « bee moment in the garden » :

Miriam dropped her eyes—she seemed to have been listening long—that wonderful light was coming again—she had forgotten her sewing—when presently she saw, slowly circling, fading and clearing, first its edge, and then, for a moment the whole thing, dripping, dripping as it circled, a weed-grown mill-wheel.... She recognized it instantly. She had seen it somewhere as a child—in Devonshire—and never thought of it since—and there it was. She heard the soft swish and drip of the water and the low humming of the wheel. How beautiful... it was fading.... She held it—it returned—clearer this time and she could feel the cool breeze it made, and sniff the fresh earthy scent of it, the scent of the moss and the weeds shining and dripping on its huge rim.⁶³²

Le bourdonnement du moulin rappelle le bourdonnement des abeilles de Babington. Par ailleurs, il s'agit de la même période de son enfance, et géographiquement le Devonshire et le Somerset, où se situe Babington, sont deux comtés voisins en Angleterre. En Allemagne, au début de son pèlerinage, Miriam ressent intuitivement que la musique possède la capacité de déclencher des expériences transcendantales où l'identité genrée n'a plus d'importance mais elle se perd dans le discours genré que la musique comporte en soi. Progressivement, Miriam se rend compte que les opinions personnelles de son père et de son ancien professeur de musique sont des produits de la réception de la musique classique canonique qui marginalise la réaction,

⁶³¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 43.

⁶³² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 45.

l'écoute et l'expérience féminines ; elle s'engage alors dans une réévaluation de l'écoute. L'écoute qu'elle essaye de développer est activement créative plutôt que passivement réceptive. Miriam comprend que les divisions artificielles entre compositeur, interprète et auditeur entravent son écoute. Pour être en mesure de vraiment écouter la musique, Miriam se lance dans une redistribution plus créative et même dans une fusion de ces rôles : « That was music... not playing things, but listening to Beethoven »⁶³³. Dans *Gender and the Musical Canon*, Citron décrit cette redistribution des rôles comme une recreation d'une pièce connue qui malgré tout, ne remplace pas la version du compositeur mais devient son double : « a crucial presence between maker and listener. No mere static relay point, the performer serves as (re)creator and respondent all in one »⁶³⁴. La composition, malgré sa version annotée, n'est pas forcément la première étape nécessaire. Quant à l'acte d'écoute, il suit l'interprétation mais précède la composition. Björkén a reconnu cette tentative de Miriam et la décrit comme une entreprise de déconstruction vouée à l'échec : « 'unlearn' traditional technique, which [...] serves to reinforce female subordination through music »⁶³⁵. Selon elle, Miriam ne réussit pas à développer une réaction à la forme de la sonate qui entraîne une réévaluation du discours genré que cette forme porte en elle car elle ne parvient pas à déconstruire le paradigme patriarcal. En outre, cet échec est évident dans le choix de la musique qu'elle opère, Beethoven au lieu de Grieg, ce qui, selon Björkén, témoigne de la puissance du canon patriarcal. Le souvenir qu'a Miriam de son interprétation de la *Sonate Pathétique* à l'école en Angleterre, sous la direction de son professeur de musique, le montre. Miriam joue le premier mouvement, masculin, et l'emploi d'adjectifs tels que « vigueur » et « énergie » présente la sonate comme un discours genré dans lequel le thème masculin et le thème féminin forment un motif où le thème masculin est toujours présenté comme supérieur. La technique qu'on l'a encouragée à développer est traditionnelle. Le professeur de musique transmet l'idéologie impérialiste patriarcale à travers son enseignement et le piano et Miriam sont tous les deux des instruments obéissants :

She chose the first part of the first movement of the Sonata *Pathétique*. That she knew she could play faultlessly. It was the last thing she had learned, and she had never grown weary of practicing slowly through its long bars of chords. She had played it at

⁶³³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁶³⁴ CITRON, *Gender and the Musical Canon*, p. 172–73.

⁶³⁵ BJÖRKÉN-NYBERG, « 'Listening, listening' : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street*, and *Pilgrimage* », p. 111.

her last music-lesson ... dear old Stroodie walking up and down the long drilling- room ... « Steady the bass » ; « grip the chords, » then standing at her side and saying in the thin light sneery part of his voice, « You can ... you've got hands like umbrellas » ... and showing her how easily she could stretch two notes beyond his own span. And then marching away as she played, and crying out to her, standing under the high windows at the far end of the room, « Let it go! Let it go! » And she had almost forgotten her wretched self, almost heard the music...⁶³⁶

Selon Björkén, l'exclamation selon laquelle elle avait presque entendu la musique est une illusion et l'effort de s'oublier (« almost forgotten her wretched self ») affaiblit son identité féminine. Pourtant, à notre avis, cet extrait montre la volonté de Miriam de trouver dans la musique un medium qui ouvre l'accès à une expérience où l'identité de genre n'a aucune importance. Au début de sa quête Miriam est étourdie par ses deux natures, masculine et féminine, en elle, et les répudie, l'une après l'autre, et revient à elles, et les répudie à nouveau : « the two natures equally matched, mingle and fight? It is their struggle that keeps me adrift, so variously interested and strongly attached, now here, now there? Which will win? »⁶³⁷. La quête identitaire va lui apprendre que sa vie sera le champ de conflits de ses deux natures : « [...] Feeling so identified with both, she could not imagine either of them set aside. Then her life would be the battlefield of her two natures »⁶³⁸ ; or, comme Radford l'analyse à travers le prisme freudien :

Freud claimed in his paper « Femininity » that there were three paths of development for the woman : neurosis, masculinity complex, and normal femininity. [...] Freud's construct of « normal femininity » may be equally impossible. « Normal femininity » could be defined as the struggle with this impossibility. *Pilgrimage*, among its other achievements, presents this struggle in a way rarely achieved before or since.⁶³⁹

La relation entre la musique et Miriam dépeint cette lutte comme n'ayant pas de résolution ni de conclusion. Parfois, l'écoute et le jeu de Miriam révèlent son identification à l'identité masculine, parfois à son identité féminine, mais éparpillées dans le texte on trouve des

⁶³⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 56.

⁶³⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 250.

⁶³⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 250.

⁶³⁹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 105.

expériences musicales où Miriam met de côté son combat identitaire et développe une écoute qui se dessaisit du discours genré. Dans *Backwater*, sa sœur Eve joue un morceau de Beethoven qui n'est pas indiqué, ce qui, selon la typologie de la « musique verbale » de Vuong, met l'accent sur l'effet que la musique crée :

She seemed to grow larger and stronger and easier as the thoughtful chords came musing out in the night and hovered amongst the dark trees. She found herself drawing easy breaths and relaxing completely against the support of the hard friendly sofa. How quietly everyone was listening....

After a while, everything was dissolved, past and future and present and she was nothing but an ear, intent on the meditative harmony which stole out in the garden⁶⁴⁰.

Le jardin peut se référer au jardin physique que l'on aperçoit de la fenêtre, mais rappelle aussi le jardin de Babington et le moment du début de conscience. Dans la description de sa réaction à la façon dont sa sœur joue Beethoven, Miriam n'est ni femme ni homme ; elle n'est qu'une oreille. Pendant l'écoute, le passé, le futur et le présent sont indistincts d'issues, tout comme la division compositeur, interprète et auditeur est indistincte. Lu ainsi, il s'agit d'une musique libérée du discours genré. Selon Kramer, comme on l'a vu plus haut, lorsque l'auditeur se lance dans l'écoute, qui est un processus encourageant l'auditeur à l'introspection, au lieu de trouver les qualités qui l'ont déclenchée, il fait face à une énergie créative (« a creative energy of mind »). Un auditeur masculin peut revendiquer cette énergie comme sienne. Par contre, selon lui, les femmes n'y ont pas accès. Miriam cherche le moyen d'y accéder et parfois elle réussit intuitivement. L'énergie qu'elle trouve est l'unité du passé, du présent et du futur, ce qui la rend libre et heureuse. Cependant, ce n'est pas un processus sans difficulté. Constamment, des obstacles apparaissent qui lui barrent la voie. Dans *Clear Horizon*, Miriam est au concert avec Michael. Elle a décidé de se libérer de ses deux amours, Michael et Amabel, et de les réunir. Ces deux amants de Miriam, représentent les deux pôles de son identité genrée : avec Michael, elle ressentait sa féminité, avec Amabel, sa masculinité. Elle renonce aux deux. Pendant le concert, la musique lui donne le sentiment du mouvement du temps et lui apporte le répit et le courage de prendre cette décision difficile qui va, comme elle le croit, « éclaircir son horizon » :

⁶⁴⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 205.

But though there was no gathering of the forces of her being in response to the music now advancing upon her and of which she was aware only as a shape of tones, indifferently noting their pattern brought the movement of time once more into realizable being and, while she travelled along it, even to the accompaniment of music stripped to its bones and robbed of its penetrating power by its chill preoccupation with its form alone, she hoped that the fragment of courage with which, just now, she urged herself forward, might be gathering force.⁶⁴¹

Cette musique dépouillée jusqu'à son essence pourrait donner à Miriam la vigueur et la force dont elle a besoin. Cependant, Miriam sent qu'il y a une barrière entre elle et la musique :

But the movement of time, because she was consciously passing along the surface of its moments as one by one they were measured off in sound that no longer held for her any time-explaining depth, was intolerably slow. And so shallow, that presently it was tormenting her with the certainty that elsewhere, far away in some remote region of consciousness, her authentic being as plunged in a timeless reality within which, if only she could discover the day, she might yet rejoin it and feel the barrier between herself and the music drop away. But the way was barred. And it was not any normal state of tension. It was as if some inexorable force were holding her here on this chill promontory of consciousness, while within the progressive mesh of interwoven sounds dark chasms opened.⁶⁴²

Cet extrait est un exemple de ce que Miriam cherche, une relation sans entrave entre elle et la musique, comme dans l'extrait précédent où elle n'était qu'une oreille. Miriam est en train de refuser la proposition de mariage de Michael et de lui proposer de se marier avec son amie Amabel et croit que leur union va la libérer. Elle ne se sent pas capable de se dévouer à quelqu'un et pense que leur mariage va résoudre la difficulté. Elle est certaine qu'ailleurs, loin, dans une région éloignée de la conscience, son être authentique existe dans une réalité intemporelle. Elle ne sait pas comment y accéder, le rejoindre et faire disparaître cette barrière entre elle et la musique. Au cours de son pèlerinage Miriam fait face à plusieurs obstacles : entre elle et la musique, entre elle et son être authentique. Dans *The Tunnel*, où l'idée de liberté et de

⁶⁴¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 297, 298.

⁶⁴² RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 298.

l'être authentique de Miriam n'a pas encore été formulée, Miriam pense : « [...] then *memory* was happiness, one happiness liked to the next.... [...] If you are free, you are alive. Today, because I'm free I am the same person as it was when I was there, but much stronger and much happier because I know it. As long as I can sometimes feel like this nothing has mattered. Life is a chain of happy moments that cannot die »⁶⁴³. Miriam ne se sent pas libre. Au contraire, elle se sent enfermée par l'amour de ces deux personnes. Leur amour est comme une force inexorable qui la tient sur le froid promontoire de la conscience. Pendant qu'elle hésite à prendre sa décision, elle veut jeter un coup d'œil à Michael pour se rassurer mais une phrase musicale s'impose à elle :

Once more she raised her eye to glance, for reassurance, at Michael seated at her side. But before they could reach him, a single flute-phrase, emerging unaccompanied, dropped into her heart.

Oblivious of the continuing music, she repeated in her mind the little phrase that had spread coolness within her, refreshing as sipped water from a spring. A decorative fragment, separable, a mere nothing in the composition, it had yet come forth in the manner of an independent statement by an intruder awaiting his opportunity and thrusting in, between beat and beat of the larger rhythm, his rapturous message, abrupt and yet serenely confident, like the sudden brief song of a bird after dark ; and so clear that it seemed as though, if she should turn her eyes, she would see it left suspended in the air in front of the orchestra, a small festoon of sound made visible.⁶⁴⁴

Cette phrase, « cet intrus », confirme à Miriam que la fuite de l'amour et le mariage de Michael (et Amabel) vont l'amener vers la joie, une joie peut-être inaccessible, mais qu'elle doit poursuivre. C'est la joie indépendante du monde extérieur dont elle a vu le visage dans les volumes précédents, au cours de son pèlerinage ; cette joie et la musique l'encouragent à poursuivre sa quête :

No longer a pattern whose development she watched with indifference, the music now assailing her seemed to have borrowed from the rapturous intruder both depth and

⁶⁴³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 2, p. 215.

⁶⁴⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 298.

glow ; and confidence in an inaccessible joy. But she knew the change was in herself ; that the little parenthesis, coming punctually as she turned to seek help from Michael who could not give it, had attained her because in that movement she had gone part of the way towards the changeless central zone of her being. The little phrase had caught her on the way.⁶⁴⁵

Cependant, Miriam est consciente du sacrifice qu'elle fait et qu'elle a déjà fait pendant son pèlerinage. Il se peut qu'elle regrette sa décision de ne se rattacher qu'au centre de son être et de renoncer à son engagement dans le monde extérieur mais c'est un petit prix à payer par rapport à la joie que cette (ré)découverte apporte :

But from within the human atmosphere all about her came the suggestion that this retreat into the center of her eternal profanity, if indeed she should ever reach it again, was an evasion whose price she could live to regret. Again and again it had filled her memory with wreckage. She admitted the wreckage, but insisted at the same time upon the ultimate departure of regret, the way sooner or later it merged into the joy of a secret companionship restored ; a companionship that again and again, setting aside the evidence of common sense, and then the evidence of feeling, had turned her away from entanglements by threatening to depart, and had always brought, after the wrenching and the wreckage, moments of joy that made the intermittent miseries, so rational and so passionate and so brief, a small price to pay.⁶⁴⁶

Le sentiment de joie menace de disparaître. Empêtrée dans des liaisons amoureuses difficiles (avec Hypo, Michael, Amabel), Miriam n'est plus certaine de pouvoir accéder à cette joie. Même si la décision de rompre tout lien avec le monde extérieur semble défier le bon sens et les sentiments qu'elle a, le voyage vers le centre de son être est la seule décision raisonnable pour Miriam ; c'est la réalité et la passion qu'elle cherche et dont elle a besoin :

With a sense of battle waged, though still all about her, much nearer than the protesting people, was the chill darkness that yet might prove to be the reality for which she was bound, she raw back and back and caught a glimpse, through an opening inward eye, of

⁶⁴⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 299.

⁶⁴⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 299.

a gap in a low hedge, between two dewy lawns, through which she could see the features of some forgotten scene, the last of a fading twilight upon the gloomy leaves of dark, clustered bushes and, further off, its friendly glimmer upon massive tree-trunks, and pondered, as the scene vanished, why the realization of a garden as a gatherer of growing darkness should be so deeply satisfying, and why these shadowy shrubs and trees should move her to imagine them as they would be in morning light. And why it was that only garden scenes, and never open country, and never interiors of buildings, returned of themselves without association link or deliberate effort of memory?

Cette réalité est étroitement liée au souvenir du jardin de son enfance. La quête du « centre de son être » également. Son « œil intérieur » l'amène vers le souvenir du jardin, scène que, étourdie par les événements dans sa vie, Miriam a presque oubliée. Pourtant, le souvenir du jardin apparaît involontairement. Miriam se demande pourquoi « le jardin » lui suffit et remplace le plaisir du monde extérieur. Elle se rappelle les mots que Hypo, qui fut son ami et son amant, employa pour évoquer cette « verte solitude », « one of the amenities of civilized life, very pleasant and refreshing and sometimes unspeakably beautiful, pathetically beautiful, a symbol of man's sporadic attempts at control of wild nature, in a chaotic world hurtling to its death through empty space »⁶⁴⁷. A Miriam, le jardin offre beaucoup plus : il lui ouvre des horizons inépuisables. Ce qu'elle doit faire, c'est composer avec lui et jouir de son avenir d'arbres, de fleurs et de crépuscule :

Presenting itself independently of his vision, it opened its welcoming depths. Inexhaustible. Within it, alone, free from the chill isolation that had returned to her spirit this afternoon, she would somehow sustain, somehow make terms with what must surely be the profoundest solitude known to human kind. Twilight, trees and flowers, the first inhabitants of a future into which, until this moment, she has cast no investigative glance.

All this week, since the moment up in the clouds, she had lived suspended in a dream to which no thought could penetrate. Here, shut away from life's ceaseless swarming

⁶⁴⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 300.

incidents, her mind was moving forward to meet the future and picture its encroaching power, its threat to every stable item in her existence, to life itself.⁶⁴⁸

Radford décrit cette renonciation à l'amour humain et ce rattachement à « la solitude verte » comme un effort pour se défaire de ce qui entrave sa conscience: « Her mystical experience is an attempt to authorise a new self which, paradoxically, pre-exists her present one, and is indeed 'her authentic being'. Again, it is the old 'profane' self which is about to become re-born, re-authorised as the 'sacred' reality for which she has been searching throughout her pilgrimage »⁶⁴⁹. Cette expérience mystique qui lui révèle son avenir, se termine avec le concert et la musique. Quand la musique cesse, Miriam est encore plus certaine de sa décision :

Her voice, murmuring within the sonorous farewell of the finale, a reminder that the interval was due, seemed to be speaking the end of a sentence that was begun in the past, and to convey, simply by being audible, all she had to tell him. And when the music ceased and he repeated his enquiry, in the midst of the first crackles of the outbreking applause, strange and sad, a division between them was the fact that he was as far as ever from the sense of her wordless communication.⁶⁵⁰

Comme le titre de ce volume l'indique, un nouvel horizon s'ouvre à Miriam mais sa quête ne s'achève pas là. Dans les deux volumes qui suivent, Miriam fait face à de nouveaux obstacles : l'affection pour Richard dans la famille Quaker, l'exploration de la religion des Quaker, etc. L'opposition de ses deux identités, sa féminité et sa masculinité, se transforme peu à peu en une dialectique entre « être » et « devenir ». Miriam conceptualise le « devenir » comme une qualité masculine. En revanche, elle ressent « l'être » comme un trait féminin. C'est une opposition métaphysique à laquelle Miriam accorde des caractéristiques genrées : « Being versus becoming. Becoming versus being. Look after the being and the becoming will look after itself. Look after the becoming and the being will look after itself? Not so certain. Therefore is certain that becoming depends upon being. Man carries his bourne within himself, and it is there already, or he would never know he exists »⁶⁵¹. Ce que Miriam cherche c'est le noyau de « l'être », une identité authentique parmi les « devenirs » de son passé et l'unité de sa vie. Ce

⁶⁴⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 300.

⁶⁴⁹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 38.

⁶⁵⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 301.

⁶⁵¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 362.

n'est pas un processus de construction mais de reconnaissance d'une identité préexistante. Il ne s'agit pas d'une création ni d'une imitation ni d'une mascarade mais d'une réalité qui existe déjà et qu'elle doit trouver en elle, au centre de son être. L'objet de la quête de Miriam, n'est plus alors simplement une identité nationale, religieuse et féminine. Il s'agit en revanche d'une quête de l'ineffable, de l'esprit de la vie elle-même, d'un « holisme spirituel »⁶⁵². On pourrait dire que c'est par ce biais que la quête identitaire de Miriam est liée à la musique. La musique pénètre au cœur de l'âme, comme l'a dit Platon. La musique s'est installée dans le moi intime de Miriam et comme Vladimir Jankélévitch l'écrit dans *La Musique et l'Ineffable*, la personne chez qui la musique s'est installée est possédée et dépossédée par cet intrus, la musique :

By means of massive irruptions, music takes up residence in our intimate self and seemingly elects to make a home there. The man inhabited and possessed by this intruder, the man robbed of his self, is no longer himself : he has become nothing more than a vibrating string, a sounding pipe. He trembles madly under the bow or the fingers of the instrumentalist ; and just as Apollo fills the Pythia's lungs, so the organ's powerful voice and the harp's gentle accents take possession of the listener. This process, at once irrational and shameful, takes place on the margins of truth, and thus borders more on magic than on empirical science.⁶⁵³

La quête identitaire de Miriam est comparable à cette description du pouvoir de la musique et du processus d'écoute. L'objet de la quête de la protagoniste est de se libérer de la conscience construite dans et par la société anglaise et de devenir une oreille dans un monde où tout est dissous, le présent, le passé et le futur : « nothing but an ear intent on the meditative harmony which stole out in the garden ». La musique dans la quête de Miriam joue plusieurs rôles : elle est expressive et inexpressive, profonde et superficielle, avec et sans contenu, exactement comme la décrit Jankelevitch : « On one hand, music is at once expressive and inexpressive, serious and frivolous, deep and superficial ; music has a meaning and does not

⁶⁵² RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 41.

⁶⁵³ V. JANKELEVITCH, *Music and the Ineffable*, trad. Carolyn Abbate, Woodstock : Princeton University Press, p. 1.

have a meaning. Is music a mere divertissement without import? Or is it an enciphered language, the hieroglyph that is the sign of mystery? Or perhaps both together? »⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ JANKELEVITCH, *Music and the Ineffable*, p. xxi.

Chapitre 5

Le texte, la musique et Richardson

5. LE TEXTE, LA MUSIQUE ET RICHARDSON

I realised that in literature, everything had been better done by a man than a woman could have hoped to emulate. There was only one small plot to tell : the terra incognita of herself, as she knew herself to be, not as men liked to imagine her – in a word to give herself away, as man had given himself away in his writing.⁶⁵⁵ (Egerton, 1932 :62)

Dans « *Pilgrimage and the New Woman* » Jean Radford fait un parallèle entre Richardson et l'écriture de la « New Woman » des années 1890. L'entreprise littéraire de Richardson peut être située dans le contexte de cette écriture vu que *Pilgrimage* offre une interprétation féministe des rôles masculins et féminins et son sujet central pourrait se formuler ainsi : « the terra incognita of herself, as she knew herself to be, not as men liked to imagine her ». Cependant, ce que Radford remarque est que cette « petite intrigue romanesque » dont parle Egerton, pour Richardson, devient un énorme terrain d'investigation qui d'ailleurs transforme l'écriture traditionnelle : « The difference is that for Richardson rewriting 'woman' meant rewriting the world »⁶⁵⁶. Son effort pour décrire la conscience féminine, pour réécrire le monde à travers la conscience féminine a influencé son style et l'a amenée à rejeter les techniques conventionnelles du roman réaliste et les traditions du roman anglais. Comme Hanscombe l'a écrit dans la préface de *Pilgrimage* :

Together with the rejection of the technical conventions of the realist novel went a rejection of the values which the tradition of the English novel had attested. This rejection, however, was not formulated either from the principles of aesthetics or from a general philosophical orientation. It issued primarily from her conviction that the novel was an expression of the vision, fantasies, experiences and goals of men and that only

⁶⁵⁵ G. EGERTON, « A keynote to keynotes », dans *Ten Contemporaries* (ed.), John Gawsworth, London : Joiner and Steel, 1936, p. 62.

⁶⁵⁶ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 67.

rarely in the history of the noel could a genuine account of the female half of the human condition be found.⁶⁵⁷

Certains critiques, comme Showalter et Duplaissis, tendent à mettre sur le même plan la protagoniste et l'écrivain. Vu l'arrière-plan autobiographique de l'histoire, on peut comprendre cette position mais elle tend à simplifier la complexité et la richesse de *Pilgrimage*. A plusieurs reprises, Richardson elle-même insiste sur la distinction entre sa vie et *Pilgrimage*⁶⁵⁸ même si certains points de vue de Miriam et de Richardson sur les femmes sont semblables. Radford suggère que la fusion de la protagoniste, de l'écrivain dans le cas de *Pilgrimage* est un piège pour le lecteur qui, en réfutant la distinction ne pourra pas faire face à ce que *Pilgrimage* a à répondre à la question « qu'est-ce qu'une femme ? » Un autre piège que tend cette position est la négligence de l'historicité dans *Pilgrimage* : une période (les événements de la vie de Richardson entre 1890 et 1912) est transmise à travers une nouvelle perspective du temps d'écriture. Richardson lit le passé de Miriam (et le sien d'ailleurs) depuis différents points de vue. Le récit couvre le période qui va de 1890 à 1912, et le roman a été écrit entre 1912 et 1957. La conception que Miriam et Richardson ont du passé et du présent est identique : selon elles, le passé ne peut être connu qu'à travers le présent. Le passé est constamment relu et réinterprété par le présent. En prenant en compte le fait que *Pilgrimage* a été écrit pendant 45 ans, les seuls repères sont le moment d'écriture et le moment de lecture. « While I write ... The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. No, Schiller, the past does not stand 'being still'. It moves, growing with one's growth »⁶⁵⁹, pense Miriam et dans *Pilgrimage*, différents événements comme les raisons du refus de Miriam de se marier avec Ted ou les raisons de la rupture de sa relation amoureuse avec Amabel sont présentées différemment dans les différents volumes et aucune représentation n'a plus d'autorité que l'autre. « Whatever the autobiographical sources of the material therefore, there is no steady progression towards 'truth', no conception of the past or present as fixed or fixing meaning. The moment of interpretation in writing/reading provides only one (transitory) point among others »⁶⁶⁰. L'autre piège que tend la fusion de la protagoniste et de l'écrivain est de ne pas saisir la méthode de Richardson qui autorise la protagoniste à ne présenter que sa conscience et le texte à ne présenter que la

⁶⁵⁷ J. HANSCOMBE, « Introduction », *Pilgrimage* 1, p. 9.

⁶⁵⁸ D. RICHARDSON, 'Das Ewig-Weibliche', *Adelphi*, London, 1924, 1, part 4, p. 364-66.

⁶⁵⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 657.

⁶⁶⁰ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 69.

protagoniste ainsi que les forces qui sous-tendent sa conscience, comme l'ont remarqué G. Fromm et J. Radford⁶⁶¹. Les outils typographiques que Richardson utilise dans *Pilgrimage* traduisent ces forces de l'inconscient et ce qui est indicible. Le silence en dit long dans *Pilgrimage*. Selon Radford :

The words on the page (the representations of consciousness) are supplemented by a range of typographical devices : ellipses, italics, segmented passages, gaps, and spaces in the text. These devices represent the repressions and gaps in consciousness, or that which is left unsaid or unsayable. Miriam frequently opposes silence to speech, emphasizing 'the quality of the in-between silences' (III, 389) as a source of meaning. And in the text there are actually *printed silences* to register the activities of the unconscious which neither speech nor writing can reach. These blank spaces signal, more eloquently than any words, the blind spots of language and consciousness.⁶⁶²

Cependant, l'écart absolu entre la protagoniste et l'écrivain dans *Pilgrimage* représente un autre piège pour la compréhension de la méthode de Richardson. Selon l'auteur: « The material that moved me to write would not fit the framework of any novel I had experienced. I believed myself to be ... intolerant of the romantic and the realist novel alike. Each... left out certain essentials and dramatized life misleadingly. Horizontally ... Always... one was aware of the author and applauding, or deploring, his manipulations »⁶⁶³. À sa manière, *Pilgrimage* essaie de diminuer l'autorité de l'écrivain. En outre, sa tentative de présenter la conscience d'une femme a considérablement influencé son style. Des phrases longues et une ponctuation inhabituelle, l'emploi du temps présent et du passé dans une seule phrase, le passage de « je » à « elle » dans une seule phrase ou dans un paragraphe sont autant de signes de brouillage de la distinction entre la protagoniste et l'écrivain qu'instaure Richardson. Miriam aussi évoque le roman traditionnel qui selon elle, ne révèle que la vérité de l'écrivain et non la vérité. Hanscombe, parmi d'autres chercheurs, a remarqué cette ambivalence dans *Pilgrimage* :

Nevertheless, like all radicals, Richardson is ambivalent at heart recognizing that a work of fiction must take its place among its predecessors. Therefore, in her own terms, she is

⁶⁶¹ FROMM, *Dorothy Richardson, A Biography*, p. 153 et RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 69-70.

⁶⁶² RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 69-70.

⁶⁶³ RICHARDSON, cité dans Gillian E. Hanscombe, « Introduction », *Pilgrimage* 1, p. 3.

forced to make an assessment of the tradition and to take a theoretical stand on the question of the structure and the function of the novel. And because of her conviction that the traditional conventions express an overwhelmingly masculine world view, she must transform those conventions to accommodate Miriam's world view. For Richardson, therefore, words themselves become highly charged with ambivalence. The higher insights are above and beyond language.⁶⁶⁴

Or, *Pilgrimage* montre une ambivalence qui peut être mieux comprise si l'on prend en compte le rôle de la musique dans le texte et sa relation au texte et au lecteur collaboratif et le temps.

5.1. Le texte, le lecteur collaboratif, le temps et la musique dans *Pilgrimage*

En exposant sa technique, Richardson remarque qu'au début de l'écriture de *Pilgrimage* elle s'est rendu compte qu'elle parlait de Miriam dans son roman mais s'est demandée qui avait autorité pour la décrire : « There she was as I first saw her, going upstairs. But who was *there* to describe her ? »⁶⁶⁵. Dans *Pilgrimage*, Richardson a essayé de suspendre la voix autoritaire du narrateur traditionnel qui guide le lecteur et lui a ainsi accordé un statut inférieur. Richardson voulait présenter sa protagoniste objectivement et non pas à travers la voix d'un narrateur omniscient. Elle refusait le narrateur conventionnel, l'autorité qu'il impose au lecteur et son omniprésence dans les romans traditionnels : « Always, for charm or repulsion, for good or ill, one was always aware of the author and applauding, or deploring, his manipulations »⁶⁶⁶. Montrer la vie (« life in its own right at first hand »),⁶⁶⁷ c'est ce que l'écrivain doit faire, selon Richardson. Alors, pour réduire cette autorité qui empêche l'écrivain de représenter la vie directement, Richardson accorde au lecteur un rôle collaboratif et le place au même niveau que l'écrivain. Elle est persuadée que le lecteur est à même de collaborer avec l'écrivain afin de

⁶⁶⁴ G. HANSCOMBE, « Introduction », *Pilgrimage* 1, p. 10.

⁶⁶⁵ RICHARDSON dans Louise Morgan, « How Writers Work : Dorothy Richardson », *Everyman*, 22 octobre 1931, p. 400.

⁶⁶⁶ D. RICHARDSON, « Data for Spanish Publisher », Joseph Prescott (ed.), *London Magazine* 6.6, juin 1959, p. 19.

⁶⁶⁷ RICHARDSON dans Louise Morgan, « How Writers Work : Dorothy Richardson », *Everyman*, 22 octobre 1931, p. 400.

découvrir la vie : « the quality of life as it is being lived by her character. She strove, in addition, to make her style inseparable from that of her character's consciousness »⁶⁶⁸. Dans *Pilgrimage*, qui d'ailleurs n'est pas seulement un *Bildungsroman* mais aussi un *Künstlerroman*, un récit de formation d'un artiste, Miriam parle elle aussi de son mépris du mode autoritaire des romans traditionnels. Dans les conversations entre Miriam et Hypo (version fictive de H.G. Wells), on comprend que pour Miriam, les écrivains, sous prétexte de révéler la vérité de la vie, ne révèlent qu'une part de vérité de leur vie. Lorsqu'elle devient écrivain, Miriam cherche une autre voie, une façon de mettre l'écrivain et le lecteur sur un pied d'égalité (« side by side »⁶⁶⁹). Ceci n'est pas simplement une main tendue au lecteur (qui a réussi à atteindre la page 657 du quatrième volume!), un simple geste démocratique, pourrait-on dire, à son égard mais fait partie intégrante de son écriture :

Richardson's deliberate refusal to impose an authorised meaning on *Pilgrimage* imposes a complex burden on her reader. All traces of the authoritative author have been eliminated, and the anonymous narrator not only refuses to 'lay down the law' but offers little in the way of guidance. In the late twentieth century, this practice is now a familiar one and few readers expect a 'conducted tour' in the manner of the 'grand tour' or the 'grand recit' of the nineteenth century. Dorothy Richardson was one of the first writers of her generation to make such demands on her readers and to theorise the practice.⁶⁷⁰

Comment Richardson réussit-elle ce tour de force? Comment *Pilgrimage* permet-il et encourage-t-il la collaboration du lecteur ? Radford est l'une des premières critiques à avoir essayé de donner une réponse à ces deux questions. Selon elle, les descriptions détaillées dont la pertinence dans la trame narrative est rarement évidente ou explicite, signalent l'effort que fait l'auteur pour dissoudre les anciennes conventions, pour trouver des nœuds de signification et de nouvelles façons de lire : « [...] the detail becomes a privileged point of contact between reader and text, a hook to which the reader may fasten their own fantasies, associations »⁶⁷¹. Le rôle du détail dans *Pilgrimage* n'est pas de produire un effet de réel comme le propose Barthes. Au

⁶⁶⁸ D.F. GILLESPIE, « Dorothy Richardson (1873-1957) », Bonnie Kime Scott (ed.), *The Gender of Modernism*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 395.

⁶⁶⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 333.

⁶⁷⁰ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 16.

⁶⁷¹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 17.

contraire, *Pilgrimage* tente de rompre avec le procédé du roman du dix-neuvième siècle qui se sert du détail pour confirmer le contrat mimétique qui lie le texte au monde réel. Selon Radford, son rôle est de produire une résistance à la signification : « Often Richardson's use of detail is a device to delay or impede meaning-construction, to slow up the reading and 'hold up the development of the whole' which Richardson thought desirable in the novel »⁶⁷². Comme Radford le suggère, *Pilgrimage*, entre autres choses, est un roman de la lecture, un roman qui redéfinit le processus de lecture et le détail est étroitement lié avec cette tentative. Par ailleurs, le détail est significatif de l'attitude de Richardson : « What one was assured were the essentials seemed to me secondary to something I could not then define, and the curtain dropping finalities entirely false to experience »⁶⁷³. Richardson accorde plus de valeur au détail qu'à l'ensemble car les conventions qui gèrent l'ensemble sont fausses. Miriam dans *Pilgrimage* dit: « It was history, literature, the way of stating records, reports, stories, the whole method of statement of things from the beginning that was on a false foundation »⁶⁷⁴. Or, le détail sert au lecteur à construire une nouvelle méthode littéraire: « In other words, the particularism of *Pilgrimage* is a reaction to master narratives, to the conviction that all the major discursive modes [...] were 'on a false foundation'. The point then is *not* to construct an alternative version of the master narrative [...] but to lead the reader towards a new 'method of statement' for both literature *and* history »⁶⁷⁵.

Le style et la technique que Richardson emploie et sa recherche d'une nouvelle méthode littéraire montrent à quel point elle se méfie du langage. Tout comme Miriam, Hanscombe interprète la méfiance de Miriam envers le langage à travers le prisme du genre :

There is in *Pilgrimage* a direct connection between Miriam's alienation from male consciousness and her distrust of language. Since style is necessary to a structured use of language, it must be acquired. However, she argues in *Deadlock*, style, because of its 'knowingness', is the property of men and of male writers in particular ; men who feel 'the need for phrases'. For Miriam, the trouble with language is that it sets things 'in a mould that was apt to come up again'. The fear of things 'coming up again' can be seen as a fear of commitment, which later prompts the extravagance 'silence is reality'. That

⁶⁷² RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 19.

⁶⁷³ RICHARDSON, « Data for a Spanish Publisher », *Joseph Prescott*, *London Magazine* 6, June 1959, p. 14- 19. Reprinted in *Journey to Paradize* (1989), p. 139.

⁶⁷⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 218.

⁶⁷⁵ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 19.

may, indeed, be true, but it is an impossible position for a writer to hold. Miriam is compelled, therefore, to rationalize her ambivalence by trying to understand how men use language.⁶⁷⁶

La peur de l'engagement qu'évoque Hanscombe se retrouve à plusieurs niveaux dans *Pilgrimage*. Miriam craint l'engagement dans ses relations amoureuses, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, et tend vers une liberté et une autonomie ultimes. Cet effort se projette aussi sur son attitude envers le langage, comme le suggère Hanscombe. De son côté, Richardson montre un grand intérêt pour le langage. Dans « Data for a Spanish publisher », l'auteur évoque l'amour qu'elle entretient depuis sa jeunesse pour le langage et pour les mots :

Even so, there was still the fascination of words, of their sturdy roots, their growth and transformation, and the strange drama of the pouring in from every quarter of the globe of alien words assimilated and modified to the rhythm of our own speech, enriching its poetry and making its spelling and its pronunciation the joy of those who love it and despair of all others.⁶⁷⁷

Dans *Pilgrimage*, Richardson intercale nombre de jeux de mots, de devinettes et de calembours⁶⁷⁸ qui illustrent le pouvoir du langage et le potentiel du signifiant qui peut avoir plus d'un signifié. Elle aspire à défaire le lien qui unit les deux composantes du signe linguistique et à libérer le langage, à l'ouvrir à plusieurs significations et à mettre à disposition un espace où le lecteur peut projeter sa créativité. Comme l'écrit Radford : « [...] typical of Richardson's writing – which is minutely attentive to the tricks that language plays on both the writer and the reader. [...] it serves as a playful reminder to the reader about the power of language to shape the world »⁶⁷⁹. En 1939 Richardson écrit une critique de *Finnegans Wake* de Joyce intitulée « Adventure for Readers » où elle fait référence aux possibilités que le roman offre aux lecteurs, ce qui transforme la lecture en aventure. Cet article met en corrélation la tradition poétique et romanesque et décrit la valeur et les innovations des romans modernes. S'inspirant de la célèbre

⁶⁷⁶ G.E. HANSCOMBE, *Pilgrimage* 1, p. 10.

⁶⁷⁷ RICHARDSON, *Journey to Paradise*, London : Virago Press, 1989, p. 155.

⁶⁷⁸ Par exemple, dans *Pointed Roofs*, on trouve : « Why is Luther like a dyspeptic blackbird? Because the Diet of Worms did not agree with him » (*Pilgrimage* 1, p.169). « Diet » désigne : – une assemblée et un régime d'alimentation; Worms – une ville en Allemagne et un animal; « to agree » signifie se mettre d'accord ou digérer

⁶⁷⁹ RADFORD, *Dorothy Richardson*, p. 7.

définition de la poésie de Wordsworth, « *the result of passion recollected in tranquillity* », selon ses propres termes, Richardson remarque que les romanciers contemporains, c'est-à-dire ceux de la fin du XIX^e et du début de XX^e siècles, ont gâché cette « effusion » : « the product this poet names, with scientific accuracy, an 'effusion' »⁶⁸⁰. Tout ce que ces romans offrent aux lecteurs, c'est « de l'excitation et du suspense », et en mettant l'accent sur l'action et l'intrigue, ils se sont complètement détachés de la poésie. Selon Richardson, qui fait référence à Goethe, le rôle de l'écrivain est de conserver son protagoniste comme spectateur plutôt que comme participant et de trouver des outils adaptés pour ralentir les événements de l'histoire afin que ceux-ci puissent être perçus par le protagoniste et être modifiés par ses pensées également. Le mérite du roman moderne, selon Richardson, est sa qualité poétique qui lui permet de rendre le temps, l'espace et l'identité du protagoniste 'immatériels'. Le lecteur plonge dans le roman moderne et il se trouve largué en pleine mer. La texture du roman doit être comme celle de la poésie où chaque terme est important et contribue à la formation de l'image d'ensemble mais en même temps l'omission de n'importe quelle partie ne diminue pas son pouvoir :

The proof, if proof be needed, of the transference may be found in a quality this new novel, at its worst as well as at its best, shares with poetry and that is conspicuously absent from the story-telling novel of whatever kind. Opening-just anywhere, its pages, the reader is immediately engrossed. Time and place, and the identity of character, if any happens to appear, are relatively immaterial. Something may be missed. Incidents may fail of their full effect through ignorance of what has gone before. But the reader does not find himself, as inevitably he would in plunging thus carelessly into the midst of the dramatic novel complete with plot, set scenes, beginning, middle, climax, and curtain, completely at sea. He finds himself within a medium whose close texture, like that of poetry is everywhere significant and although, when the tapestry hangs complete before his eyes, each portion is seen to enhance the rest and the shape and the intention of the whole grows clear, any single strip may be divorced from its fellows without losing everything of its power and meaning.⁶⁸¹

⁶⁸⁰ D. RICHARDSON, « Adventure for Readers », *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 425.

⁶⁸¹ RICHARDSON, « Adventure for Readers », *The Gender of Modernism*, p. 426.

Une autre caractéristique importante que Richardson remarque dans le roman moderniste concerne l'influence de l'écrivain sur le texte : « [their] signature is closely inscribed across every sentence »⁶⁸². Ce qu'elle remarque chez Joyce en particulier est qu'on retrouve son empreinte sur chaque mot. Elle avoue qu'il impose un fardeau au lecteur par ses références à d'autres arts que la littérature, par ses jeux de mots, par le mélange de mots anciens et modernes, des slogans, des comptines et des phrases qui sont des mots familiers phonétiquement adaptés à de nouvelles intentions. En s'appuyant sur Walter de la Mare selon qui la poésie est le plus poétique par ses rythmes et les mots eux-mêmes alors que son langage crypté n'est qu'une question secondaire, Richardson propose aux lecteurs de *Finnegans Wake* 'd'écouter' le roman : « not so much to what Joyce says, as to the lovely way he says it, to the rhythms and undulating cadences of the Irish voice, with its capacity to make every spoken word a sentence with parentheses and to arouse, in almost every English breast, a responsive emotion »⁶⁸³. Richardson rajoute :

Let us take the author at his word. Really release consciousness from literary preoccupation and prejudices, from the self-imposed task of searching for superficial sequences in stretches of statement regarded horizontally, or of setting things upright and regarding them pictorially, and plunge, provisionally here and there ; *enter* the text and look innocently about.⁶⁸⁴

Ses points de vue sur l'écriture, Richardson les a développés et exprimés de 1906 à 1939 dans ses divers articles et ses critiques de romans. Dans la préface de *Pilgrimage* de 1938, Richardson met sa technique en corrélation avec celle des autres modernistes célèbres comme Marcel Proust, Henry James, James Joyce et Virginia Woolf. Ce qu'elle identifie comme « le manifeste » du roman moderniste est la théorie que Henry James a exposée dans « Wilhelm Meister » :

In the novel, reflections and incidents should be featured ; in drama, character and action. The novel must proceed slowly, and the thought-processes of the principal figure must, by one device or another, hold up the development of the whole... The hero of the

⁶⁸² RICHARDSON, « Adventure for Readers », p. 426.

⁶⁸³ RICHARDSON, « Adventure for Readers », p. 428.

⁶⁸⁴ RICHARDSON, « Adventure for Readers », p. 428.

novel must be acted upon, or, at any rate, not himself the principal operator [...] and all the incidents are, in a certain measure, modelled according to [his] thoughts.⁶⁸⁵

Pilgrimage était pour Richardson « une aventure » accompagnée par le sentiment d'être sur un nouveau chemin solitaire, « a fresh pathway », « a lonely track » qui allait transformer le medium unidirectionnel qu'était le roman en une relation réciproque entre l'écrivain et le lecteur : « The writer, whatever his struggles, is handling a medium he has used from infancy onwards and whole arduous acquisition and final mastery he has long since forgotten. It lies, ready for use, stored up within him in fragments each of which is a living unit complete in form and significance. Whithin this medium the reader is also at home »⁶⁸⁶. Richardson était sceptique quant au statut accordé aux écrivains qui mettent les lecteurs en position d'infériorité : « Readers are far too modest. Always they regard themselves as recipients, never as donors ». Pour elle, la lecture est autant créative que l'écriture. La lecture et l'écriture sont des actes complémentaires : « while subject to the influence of a work of art, we are ourselves artists, supplying creative collaboration in the form of a reaction of the totality of our creative and constructive and disinterested being »⁶⁸⁷. Son désir était de produire un roman qui permette au lecteur d'assumer ce rôle collaboratif qui lui appartient, un roman qui utilise le langage comme un medium commun au lecteur et à l'écrivain. Selon elle, le roman moderniste doit promouvoir un processus de communication entre l'écrivain et le lecteur où tous les deux sont également importants et créatifs.

Le but de Richardson ne fut jamais de créer « la musique » de la littérature, de transformer le roman en œuvre musicale. Sa préoccupation principale était l'écriture, la façon dont l'écriture parviendrait à coller au plus près à la vie, et permettrait la plus grande participation du lecteur. Pour y parvenir, Richardson s'est appuyée sur plusieurs techniques : elle a tenté de déstabiliser la relation entre le signifiant et le signifié du signe linguistique en intercalant dans le texte de *Pilgrimage* des jeux de mots, des calembours ou des devinettes ; elle a utilisé des procédés poétiques ou musicaux telles que les phrases rythmées et les allitérations ; elle a qualifié le dynamisme des voix dans le texte du *sotto voce*, *pianissimo*, *staccato* etc. ; elle a

⁶⁸⁵ RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* », *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 431.

⁶⁸⁶ RICHARDSON, 1930, p. 12.

⁶⁸⁷ RICHARDSON, 1934, p. 94.

joué avec la ponctuation et la typographie en laissant des blancs entre les paragraphes ; elle a intercalé des paroles de chansons, de poèmes ou de comptines ; elle a décrit des morceaux de musique et la façon de les jouer, des tableaux et d'autres formes d'art, et employé des techniques cinématographiques. Son objectif était de créer un roman moderniste aussi sonore que la poésie, aussi libre que la musique, aussi pictural que la peinture, aussi kaléidoscopique que le film et ouvert à la collaboration du lecteur, à sa contribution créative à sa signification et son interprétation. Sa démarche n'accorde pas à ces procédés ni aux autres arts (la poésie, la musique, la peinture, le film) dont elle se sert, un statut inférieur et elle ne les réduit pas à de simples outils pour parvenir à ses fins. Au contraire, Richardson montre que le roman peut apprendre d'eux pour se libérer de sa forme et de son contenu traditionnels : « Music and poetry told everything—whether you understood the music or the words—they put you in the mood that made things shine—then heartbreak or darkness did not matter »⁶⁸⁸. Pour Richardson, autant que pour la protagoniste, le pèlerinage l'amène au moment où elle devient écrivain. L'écriture devient alors le centre de sa vie : « The small writing-table in my attic became the center of my life »⁶⁸⁹. Pour Miriam aussi, l'écriture est une tâche sacrée : « To write is to forsake life. Every time I know this, in advance. Yet, whenever something comes that sets the tips of my fingers tingling to record it, I forget the price ; eagerly face the strange journey down and down to the center of being. And the scene of labour, when I am back in it, alone, has become a sacred place »⁶⁹⁰. L'écriture représente le centre de ce roman circulaire.

Dès le premier volume, Miriam annonce son dessein de devenir écrivain en répondant à son professeur qui lui demande ce qu'elle pense faire de sa vie : « Miriam had answered at once with a conviction born that moment that she wanted to 'write a book.' »⁶⁹¹. Dans *Backwater*, sa sœur lui propose de commencer à écrire : « Have you ever thought of committing your ideas to paper? »⁶⁹². Au cours de son pèlerinage, Miriam lit énormément et façonne ses idées sur l'écriture et la lecture. Ces idées ne sont pas stables, elles changent et évoluent tout comme elle-même change et mûrit. En outre, l'écriture est très souvent liée à la musique. Dans *Honeycomb*, Miriam dit : « If only she could make Eve see what a book was... a dance by the author, a song,

⁶⁸⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 374.

⁶⁸⁹ RICHARDSON, *Journey to Paradise*, p. 139.

⁶⁹⁰ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 609.

⁶⁹¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 80.

⁶⁹² RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 268.

a prayer, an important sermon, a message »⁶⁹³. Son entourage remarque son sens de rythme : « ‘You are like an expressive metronome.’ »⁶⁹⁴. Et lorsque Miriam pour la première fois exprime son désir d’écrire un livre, c’est pendant la leçon de musique à l’école. A travers son pèlerinage Miriam comprend qu’elle doit être simultanément spectatrice et protagoniste pour pouvoir écrire. En même temps elle se forge petit à petit son point de vue sur le langage, les mots et leur impuissance à rendre la vérité : « ‘All that has been said and known in the world is in *language*, in words [...]. Then no one *knows* anything for certain’ »⁶⁹⁵. Miriam identifie le défaut des mots : « That is the curse of speech, its inability to express several things simultaneously »⁶⁹⁶. Elle cherche alors au-delà de la littérature pour trouver le moyen d’exprimer ce que les mots ne peuvent dire ; elle cherche comment dépasser les limites linguistiques et exprimer l’ineffable. En outre, elle cherche comment rendre au roman ce qui lui manque, ce qui n’a pu être intégré : « The torment of *all* novel is what is left out »⁶⁹⁷.

Pour rendre au roman ce qui a été omis, Richardson s’appuie sur la musique. La ponctuation est étroitement liée aux deux, ainsi qu’à l’effort que fait Richardson pour permettre au lecteur de collaborer et permettre au texte de « susciter et d’affecter »⁶⁹⁸ le lecteur à son tour.

La rupture avec la ponctuation traditionnelle est facilement perceptible dans *Pilgrimage*. Les critiques ont reproché à Richardson cette initiative car elle rendait *Pilgrimage*, selon eux « illisible »⁶⁹⁹. Dans la préface de *Pilgrimage*, Richardson essaie de justifier son emploi de la ponctuation en termes de genre : « Feminine prose, [...] should properly be unpunctuated, moving from point to point without formal obstructions ».⁷⁰⁰ Or, dans son article sur la ponctuation, Richardson évoque la signification et le pouvoir de la ponctuation en dehors de toute influence du genre et leur accorde une importance essentielle. En faisant référence aux manuscrits anciens qui n’étaient pas ponctués en dehors de l’emploi rare du point, Richardson écrit que l’omission de la ponctuation permet au lecteur de connaître plus facilement le style de l’écrivain. En outre, le lecteur a tendance à ponctuer lui-même pendant qu’il lit. L’effet de ce

⁶⁹³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 385.

⁶⁹⁴ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 216.

⁶⁹⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 99.

⁶⁹⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 164.

⁶⁹⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 239.

⁶⁹⁸ RICHARDSON, « About Punctuation », *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990, p. 415.

⁶⁹⁹ RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* », *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*, p. 431.

⁷⁰⁰ RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* », p. 431.

procédé est l'écoute, c'est-à-dire que le lecteur commence à écouter le texte et ainsi son esprit et son cœur sont éveillés et entrent en harmonie l'un avec l'autre :

It is at this point that he begins to be aware of the charm that has been sacrificed by the systematic separation of the phrases. He finds himself *listening*. Reading through the ear as well as through the eye. [...] But in the slow, attentive reading demanded by unpunctuated texts, the faculty of hearing has its chance, is enhanced until the text *speaks* itself. And it is of this enhancement that the strange lost charm is born. Quite modest matter, read thus, can arouse and fuse the faculties of mind and heart.⁷⁰¹

Selon l'auteur, la ponctuation traditionnelle réduit la contribution du lecteur au minimum et empêche toute liberté d'expression. Même si le lecteur est soulagé du fardeau que la lecture collaborative impose, l'acte de lecture devient complètement « dévitalisé », et plus « mécanique ». Le texte ponctué de manière traditionnelle n'invite pas le lecteur à se laisser aller : « to yield all we are and suffer change »⁷⁰², selon les termes de Richardson. Pour elle, la ponctuation de Henry James est le meilleur exemple du rôle que peut jouer la ponctuation : « [to be] pace-maker for the reader's creative consciousness »⁷⁰³ ; la ponctuation confère « une musicalité au texte » : « So rich and splendid is the fabric of sound he weaves upon the appointed loom, that his prose, chanted to his punctuation, in an unknown tongue, would serve as well as a mass—in D minor »⁷⁰⁴. Néanmoins, le but de la ponctuation est d'aider à la compréhension. Le point est le serviteur (« in the cause of the written word ») et la virgule a un rôle différent : « it clears meaning and sets both tone and pace »⁷⁰⁵.

L'effort de Richardson pour intégrer les principes musicaux dans la construction du texte narratif traduit son désir d'utiliser la musique comme modèle pour le fonctionnement sémiotique du texte narratif et d'influer sur les façons dont le texte fait sens et le communique. Cet intérêt pour la musique et les façons dont elle peut contribuer au processus d'écriture et de lecture peut être compris dans un contexte historique. La fin du dix-neuvième siècle marque la montée du doute quant à la fonction mimétique de la littérature, chez Richardson, comme on l'a vu plus

⁷⁰¹ RICHARDSON, « About Punctuation », p. 415.

⁷⁰² RICHARDSON, « About Punctuation », p. 415.

⁷⁰³ RICHARDSON, « About Punctuation », p. 416.

⁷⁰⁴ RICHARDSON, « About Punctuation », p. 416.

⁷⁰⁵ RICHARDSON, « About Punctuation », p. 417.

haut, autant que chez d'autres écrivains modernistes. Comme ses contemporains, Richardson recherche les techniques appropriées à la quête du modernisme littéraire, la représentation des états et des processus psychologiques. La musique offre des moyens de reconstruire le texte pour qu'il puisse mieux représenter la conscience, le processus de réflexion, le monde intérieur des personnages, toutes choses qui ont été considérées comme irréprésentables. En outre, la musique met à disposition des outils pour décrire des états psychologiques qui sont d'une certaine manière inaccessibles au langage. C'est cette réalité mentale qui intéresse Richardson au premier chef et *Pilgrimage* ne se concentre pas sur la représentation du monde extérieur, de la réalité physique et sociale, sauf quand celle-ci contribue à la représentation de la conscience de la protagoniste. Eric Prieto, dans son étude de la fonction de la musique dans le roman moderniste, identifie dans la musique un ensemble de principes formels, expressifs et référentiels qui peuvent être utilisés pour mieux présenter l'espace intérieur de la conscience ; et les écrivains modernistes qui utilisent ces principes ont trouvé dans la musique une alternative au roman traditionnel qui repose sur l'intrigue romanesque : « The literary means mobilized differ from author to author, but wherever a musical model is present, I argue, it always serves to further this inwardly directed mode of mimesis I call 'listening in,' where the primary object of representation is not the outside world but the subtly modulating interactions between consciousness and world »⁷⁰⁶.

Pilgrimage est une exploration minutieuse de la conscience de la protagoniste Miriam Henderson. La critique est parfaitement d'accord sur ce fait. Ce qui a été un sujet de louange et de discorde, c'est la forme narrative. Lawrence Hyde (1924) est l'un de ceux qui ont été le plus critiques à cet égard. Selon lui, Richardson échoue dans son entreprise car elle ne donne pas de point de repère au lecteur pour qu'il puisse trouver le sens des impressions qu'il reçoit par l'intermédiaire de la protagoniste :

Throughout the work Miriam receives impressions far faster than she can deal with them. She serves principally as a delicate and efficient receiving instrument, a medium through whom we can look at life so surely and clearly that we forget that she is there

⁷⁰⁶ E. PRIETO, *Listening In : Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2002, p. x.

between us and the pictures that are presented to us, forget even that the pictures are ostensibly only there because of the effect which they had on her.⁷⁰⁷

Incapable de synthétiser son expérience, Miriam, selon lui, ne mûrit pas : elle ne peut qu'enregistrer les détails les plus minutieux, trouver des traits communs à des choses au premier coup d'œil très différentes, mais elle reste superficielle et incapable d'entre au cœur de la vie (« plunge into life »)⁷⁰⁸. En outre, la technique de Richardson, son « courant de conscience », est informelle. Selon Hyde, Richardson n'offre pas au lecteur de moyen de cerner les impressions de la protagoniste. Watts, quant à elle, défend la technique de Richardson mais reconnaît que les impressions ne sont pas synthétisées : « 'Consciousness comes into being at the site of a memory trace,' Freud wrote. In *Pilgrimage* the consciousness of Miriam Henderson takes place in precisely this sense. Yet, for all its idiosyncratic individuality, that trace is also representative in cultural terms : an accumulation of material, half-unworked, part unconscious, registered, but not as the critics pointed out, synthesized »⁷⁰⁹.

Ce qui a été négligé par la critique, c'est la musique, la musique comme sujet et comme modèle narratif qui permettra de comprendre la forme narrative de *Pilgrimage*, la technique de l'auteur, les « défauts » que la critique traditionnelle lui a reprochés comme Prieto le suggère : « analysing music helps to elucidate certain recurrent features of modernist narratives that have been particularly resistant to the tools of more traditional literary criticism »⁷¹⁰. C'est ce que nous allons nous attacher à démontrer.

Selon Prieto, ce que la littérature peut emprunter à la musique, ce ne sont pas des tons réels, un rythme ou un modèle de diction poétique qui puisse autant qu'il peut fournir un modèle d'autonomie sémantique, un mode de signification qui ne limite pas la pensée à la dénotation des mots. « Nommer un objet », écrit Stéphane Mallarmé, « c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve... Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, il n'y en a pas d'autres d'évoquer les objets »⁷¹¹. Selon Edward Hanslick, Schopenhauer ou Pater, la musique est libre des contraintes

⁷⁰⁷ L. HYDE, « The Work of Dorothy Richardson », *Adelphi*, 2, 1924, p. 512.

⁷⁰⁸ HYDE, « The Work of Dorothy Richardson », *Adelphi*, 2, 1924, p. 517.

⁷⁰⁹ WATTS, *Dorothy Richardson*, p. 7.

⁷¹⁰ PRIETO, *Listening In*, p. xii.

⁷¹¹ S. MALLARME, « Sur l'évolution littéraire », *Œuvres complètes*, p. 869.

du concept. Cette idée de l'autonomie sémantique a également intrigué Paul Valéry. Son intérêt pour « l'observation précise des relations du langage et de l'esprit »⁷¹² et son désir d'un mode de littérature justifié non pas par un contenu sémantique mais par la recherche de relations intrinsèques se retrouvent dans son attitude nostalgique envers la prétendue unité des arts. Prieto caractérise cette nostalgie de l'unité des arts par des principes abstraits qui ont comme dénominateur commun l'adéquation du matériel (les tons, le langage) à la structure de la pensée : « Valéry was interested in the possibility of using literature as a tool for discovering the laws that govern the ways the mind uses language, laws that would be as objectively verifiable as the acoustic laws that govern musical expression or as the golden section [...] governs the rules of classical architecture and painting »⁷¹³. Cette nostalgie de l'unité des arts, on la trouve également chez Richardson. Dans son article « Captions », Richardson unit le mot et l'image : « The artist can no more eliminate the caption that he can eliminate himself. Art and literature, Siamese twins making first courtesy to the public in a script that was a series of pictures, have never yet been separated. In its uttermost abstraction art is still a word about life and literature never ceases to be pictorial »⁷¹⁴. A cette unité entre le mot et l'image, Richardson rajoute « l'accompagnement musical », qui sera examiné par la suite dans ce chapitre.

Ce qui permet à la musique de servir de modèle à la littérature, c'est, selon Prieto, la structure de la pensée : « Whereas the traditional relationship between poetry and music had been conceived in terms of vocal performance (whether real or virtual), it was in the context of literature as a written medium that this relationship was conceived by the symbolists. The mode of performance was no longer the issue but, rather, the mode of thought »⁷¹⁵. L'exemple que Prieto prend de cette compréhension « mentale » de la musique, c'est T.S. Eliot. Dans « The Music of Poetry », T.S. Eliot décrit « le poème musical » ainsi : « [a poem] has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, indissoluble and one. And if you object that it is only the pure sound, apart from the sense, to which the adjective 'musical' can be rightly applied, I can only ... [respond] that the sound of a

⁷¹² P. VALÉRY, cité dans, Eric Prieto, *Listening in*, p. 9.

⁷¹³ PRIETO, *Listening in*, p. 10.

⁷¹⁴ RICHARDSON, cité dans *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, James Donald, Anne Friedberg, and Laura Marcus (eds.), Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1998, p. 155.

⁷¹⁵ PRIETO, *Listening In*, p. 10.

poem is as much an abstraction from the poem as is the sense »⁷¹⁶. Eliot insiste sur la relation indivisible entre le son et le sens. Les métaphores traditionnelles comme « la musique du vers » ou « l'harmonie imitative » qui lient la musique et la poésie par le son, passent à côté de la logique qui régit les sons. Eliot lie la musique à la notion de « pattern » pour l'opposer à l'ordre syntaxique habituel de mots dans une proposition. Le « poème musical » dans le sens où l'entend Eliot, utilise un modèle (« pattern »), qui superpose une couche supplémentaire de sens à la signification littérale du mot. Ce type de logique ne peut être considéré comme musical que dans un sens métaphorique. Ainsi, Eliot utilise la musique comme un terme d'opposition, une sorte de catachrèse qui lui permet d'étiqueter un mode de pensée relié au « sens secondaire des mots » (« the secondary meanings of the words »⁷¹⁷). Selon Prieto, c'est cet emploi métaphorique de la musique, lié à la notion de modèle appliqué à la façon dont la pensée fonctionne, qui régit la façon dont les modèles musicaux sont utilisés dans la littérature du vingtième siècle :

Music, in this sense, refers to the mode of thought that owes little to actual musical composition apart from the abstract principles of pattern and proposition, which are taken to be in competition with grammatical and semantic rules that govern normal linguistic statements. It is this post-symbolist use of music, one that emphasizes pattern and thought, that makes music available for us as a model for the narrative genres.⁷¹⁸

L'effort de Richardson de présenter la réalité à travers la conscience de la protagoniste est étroitement lié à la musique comme source d'un modèle permettant de représenter la logique de la pensée. Pour l'auteur, la musique est une alternative à l'ordre logique qui régit les formes narratives traditionnelles et le discours littéraire conventionnel. L'unité de *Pilgrimage* ne dépend pas de son intrigue dans le sens classique où Aristote l'entend : « the imitation of an action that is complete and whole and of a certain magnitude »⁷¹⁹. L'unité de *Pilgrimage* vient des associations qui lient les pensées les unes aux autres, la précédente à la suivante, à celles qui reviennent et se répètent. Dans ce sens, on peut établir un parallèle entre *Pilgrimage* et *Les lauriers sont coupés* d'Edouard Dujardin où, selon Prieto, l'unité du roman vient de l'association libre d'une succession de motifs liés syntaxiquement l'un à l'autre par un ordre purement

⁷¹⁶ T.S. ELIOT, « The Music of Poetry », dans Eric Prieto, *Listening in*, p. 10.

⁷¹⁷ PRIETO, *Listening In*, p. 10.

⁷¹⁸ PRIETO, *Listening In*, p. 11.

⁷¹⁹ PRIETO, *Listening In*, p. 11.

émotionnel⁷²⁰. Dujardin lui-même a clairement indiqué que la musique de Wagner l'avait inspiré. Pour Dujardin, la caractéristique principale de la musique de Wagner est le manque de « développement intellectualisé » et son emploi de courts motifs sous-développés qui ne sont pas liés par un ordre logique. Selon Prieto, ce point de vue de Dujardin a considérablement influencé le roman moderne :

Whatever the objective value of Dujardin's description of Wagner's music, its value for the history of the modern novel is immense, because it is through Wagner that Dujardin justifies his decision to abandon the more strictly hierarchical logic of casual and sequential concatenation that governs discourse in traditional novels. [...] Dujardin credits Wagner with the innovation of the interior-monologue technique [...] These are grandiose claims, but what is sure is that Wagner's new mix of music, myth, and drama was understood in fin de siècle literary circles as signaling an important new development in the analysis of thought and thought processes.⁷²¹

Dans son article « The Cultivation of Incompatibility: Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », Thomas Fahy identifie le leitmotif de Wagner dans la technique de Richardson. Parmi les techniques de Wagner, comme le développement continu ou le chromatisme, c'est le leitmotiv qui a influencé le plus le roman moderne. Cependant, comme le suggère Prieto, le leitmotiv est essentiellement une technique littéraire :

Borrowed from drama and dependent on that eminently linguistic procedure, the attribution of a referent to a sound symbol, its usage is entirely determined by dramatic considerations : all occurrences of a leitmotiv have dramatic consequences, establishing a relationship between the current dramatic situation and the concept or name to which the leitmotiv is affixed.⁷²²

En outre, l'emploi du leitmotiv n'indique pas forcément des modifications dans le statut littéraire du texte. L'emploi de tout modèle musical dans la littérature, y compris le leitmotiv, ne peut être considéré comme musical que métaphoriquement. Ce que Prieto propose pour résoudre la question de l'utilité des techniques musicales dans un texte littéraire, c'est de cerner le statut

⁷²⁰ PRIETO, *Listening In*, p. 13, 14.

⁷²¹ PRIETO, *Listening In*, p. 14.

⁷²² PRIETO, *Listening In*, p. 16.

logique des modèles musicaux dans le texte littéraire et leur effet au niveau sémiotique du texte. Sa critique de l'étude musico-littéraire vise le statut de la métaphore musicale accordé par les chercheurs musico-littéraires. Comment peut-on établir la pertinence d'une métaphore musicale? Y a-t-il des critères qui peuvent être invoqués pour garantir à la fois la nécessité et la suffisance de ces modèles? Est-il possible de justifier l'utilisation d'analogies communes comme le leitmotiv, le contrepoint, la fugue, la forme sonate, la musique du vers d'une manière qui puisse satisfaire un compositeur? Selon Prieto, ces questions ont préoccupé les critiques littéraires qui étudient la relation entre la musique et la littérature et ont été surestimées car peu importe la façon dont la littérature aspire à la condition de la musique, il ne peut y avoir aucun contact littéral entre la musique et la littérature (sauf dans la superposition réelle des arts dans la chanson, l'opéra, etc.) et la seule relation qui puisse exister entre la musique et la littérature est d'ordre métaphorique. Prieto identifie la difficulté d'accepter le statut métaphorique de la relation musique-texte comme étant à l'origine des problèmes de la critique musico-littéraire :

Why is it that after fifty years of musico-literary studies critics still feel uncomfortable with the available definitions of their field? What is it about the relationship between music and literature that makes it so difficult to stabilize and work with musical metaphors in literary texts? As I see it, the primary problem with the musico-literary approach is that, having correctly diagnosed a common source of critical error, the loose metaphor, these critics allow the question of metaphoricity to dominate their analyses to the exclusion of all other considerations. They mistake the effect (metaphor) for the cause (the irreducible heterogeneity of music and literature. By limiting themselves so exclusively to consideration of questions of appropriateness [...], they neglect other fundamental questions about the meaning of the musical metaphors they have before them. What motivated this writer's turn to music in the first place? How does the use of such a model affect the semiotic functioning of the text? What consequences does the use of this model have for our interpretation of the text?⁷²³

⁷²³ PRIETO, *Listening In*, p. 19-20. Prieto cerne l'origine de l'erreur : « This kind of error is a by-product of the great myth of musico-literary studies, which is that careful study will eventually allow the critic to establish a set of fixed rules governing the use of musical models. Musico-literary critics, in other words, attempt to *legislate*, to decide once and for all what does and does not constitute an appropriate musical metaphor. And some, frustrated by their inability to turn metaphors into concepts (an evolutionary process that requires the tacit or overt participation of an entire linguistic community), attempt to impose by fiat their own set of criteria, only to find themselves in

Le point central de Prieto est qu'en se concentrant exclusivement sur la nécessité de réglementer l'utilisation des métaphores musicales et de décider quand cela fait sens de parler de musique dans la littérature, la critique musico-littéraire s'écarte des questions touchant le fonctionnement sémiotique des deux arts et leurs relations. L'état métaphorique de la musicalité du texte ne doit pas être perçu comme un obstacle à l'analyse critique. Au contraire, le fait même que de telles métaphores sont nécessaires, fournit un indice important quant à ce que les critiques musico-littéraires doivent faire. Ces métaphores doivent être isolées et expliquées de manière à mettre en lumière les caractéristiques du langage qui ne seraient pas apparentes à la critique littéraire traditionnelle.

Comme Prieto le propose, notre analyse de *Pilgrimage* et la musique se demandera comment les modèles musicaux influencent le fonctionnement sémiotique du texte, pourquoi Richardson les a employés et quel est leur rôle. Même si on pouvait identifier et isoler des modèles musicaux tels que le leitmotiv ou la forme de la sonate, comme nous l'avons montré plus haut dans ce chapitre, il est clair que Richardson n'a jamais voulu transformer *Pilgrimage* en morceau de musique. Son premier intérêt est l'écriture et l'adaptation du roman à la vie et « la réalité ». Si *Pilgrimage* aspire à l'état de la musique, il ne l'atteindra jamais ; à notre avis, on ne peut donc parler que de métaphores musicales. La question cruciale est : quel bénéfice *Pilgrimage* retire-t-il de cela et pourquoi Richardson se tourne-t-elle vers la musique?

Avant d'explorer en détails le rôle des métaphores musicales dans *Pilgrimage* et de cerner les raisons pour lesquelles Richardson les emploie, il est indispensable de faire un bref compte rendu de la théorie de Prieto sur laquelle s'appuie notre analyse.

Prieto s'appuie sur l'esthétique qui tente d'offrir une théorie générale des arts et offre des concepts qui peuvent déstabiliser les formes et les façons dont la musique et la littérature fonctionnent et ainsi les placer dans un contexte plus large. Selon lui, « [esthetics] helps to clarify what is at stake in the literary use of musical models by bringing to light the underlying principles that govern all relations between the two arts »⁷²⁴. Une analyse des relations entre la musique et la littérature au niveau du signifiant indique une ressemblance précise, à savoir qu'un

conflict with other critics and sometimes even with the very texts they purport to study ». E. Prieto, *Listening In*, p. 21.

⁷²⁴ PRIETO, *Listening In*, p. 25.

texte littéraire, comme une partition musicale, détermine une séquence temporelle de sons. Pourtant, les différences entre les deux arts prévalent car les deux arts organisent les sons selon des critères différents. La notation musicale régit le ton et la durée, et le langage détermine l'articulation phonologique⁷²⁵. Selon Prieto, dans l'analyse de la musique et de la littérature au niveau du signifiant, il faudrait passer par la question fondamentale qui porte sur la relation entre les deux arts, à savoir que les mots dénotent et les notes ne dénotent pas :

The literary text, like any linguistic utterance, determines sets of semantic correspondents that are utterly foreign to the musical score. Music, of course, can under certain conditions convey semantic effects: it can evoke states of mind and emotions ; be linked to a particular idea, object, or character [...], and even, through a kind of onomatopoeic imitation, refer to sounds from the extra musical world [...]. But musical structures, and this is true of even the most programmatic tone poems, never depend on reference to the exterior world for their coherence as symbol system.⁷²⁶

Sur le plan linguistique, la musique est essentiellement une syntaxe. La musique se compose d'un code qui régit des sons dans le temps selon certaines de leurs caractéristiques physiques, mais elle n'a pas de fonction sémantique codifiée. La syntaxe musicale fonctionne sur des tons et des rythmes plutôt que sur des concepts. Par contre, la littérature utilise un langage qui, bien qu'il fonctionne comme la musique, selon certaines caractéristiques physiques du son, selon des critères sémantiques au niveau des phonèmes qui constituent les mots, au niveau de la phrase, et au niveau macroscopique des arguments ou des histoires, la question centrale de l'esthétique est bien de savoir comment la musique fait sens sans se référer au monde extérieur. Le sens musical est une question de valeur esthétique. Comprendre le sens musical est important pour cerner les raisons pour lesquelles un homme de lettre se tourne vers des modèles musicaux. Pour ce faire, Prieto se tourne d'abord vers l'esthétisme de Monroe Beardsley et s'appuie sur sa vue d'ensemble des diverses théories qui tentent d'expliquer comment la musique fait sens. Beardsley rejette les théories qui décrivent la musique comme une imitation de son du monde

⁷²⁵ Prieto n'oublie pas l'euphonie, l'assonance, l'allitération, la rime, etc. qui désignent des effets prosodiques mais leur rôle reste dénotatif : « A work of literature may superimpose nonschematic schemata over semantic structure, as in rhyme, meter, and fixed forms of poetry, but without the basic semantic mechanism of language-denotation-literature cannot exist », p.26. Il prend aussi en compte le fait que le ton ("pitch") peut marquer des distinctions sémantiques : « But the poverty of means that these conventions represent with respect to musical pitch is clear-cut, as is their relative marginality with respect to phonological articulations » p. 25.

⁷²⁶ PRIETO, *Listening In*, p. 26.

extérieur, une évocation des mots et des lieux liés à la musique, ou une évocation d'images impressionnistes d'écouteur car toutes ne représentent que des composants secondaires de la communication musicale. En revanche, Beardsley prend en compte les trois théories principales du sens musical qu'il nomme : « Expression Theory », « Signification Theory » et « 'Formalist' Theory »⁷²⁷. Même s'il adopte la troisième et rejette les deux premières théories parce qu'elles ne permettent pas de justifier la manière dont la musique se réfère au monde extérieur et fait sens, le problème du mode de référence qui sous-entend le symbolisme musical reste non résolu : la conclusion de Beardsley est en effet que la musique ne fonctionne pas comme symbole (du temps, du processus mental ou physique). Au contraire, la musique est un processus⁷²⁸, et les émotions et les idées qu'on y attache sont secondaires. Beardsley arrive à définir la musique comme une lentille cognitive qui elle-même ne signifie rien, mais fonctionne comme une sorte de catalyseur de la pensée abstraite. Néanmoins, la question de savoir comment la musique se réfère au monde extérieur reste ouverte et Prieto trouve « la réponse la plus puissante à ce jour »⁷²⁹ dans la théorie de Nelson Goodman exposée dans *Languages of Art* où Goodman introduit le concept d'exemplification dans l'esthétique, concept dont Prieto se sert pour analyser les modèles musicaux dans la littérature :

Using the concept of exemplification, Goodman is able to offer a theory of musical meaning that depends on neither resemblance, causal reference, nor denotation. If a work of pure music does not denote, resemble, or cause the things it is said to mean, then how does it get this meaning? Goodman's response to this question begins by

⁷²⁷ La théorie de l'expression décrit la musique comme un art de l'émotion. Le rôle central de la musique est de transmettre des émotions et des affections. Les défauts de cette théorie sont, comme Beardsley et Prieto le proposent, que la musique n'exprime pas que des émotions ; au contraire, la musique comprend aussi une dimension cognitive. En outre, la relation entre la forme et l'expression dans la musique n'est pas évidente non plus et la proposition de la relation causale avec les émotions n'est pas convaincante. La théorie de la signification définit la musique comme une forme de symbolisme qui sert à décrire des processus psychologiques, y compris les émotions. Le défaut de cette théorie est qu'elle ne parvient pas à examiner comment la musique se réfère aux processus cognitifs, comment il est possible d'établir une relation iconique entre les séquences des sons et les processus mentaux inaudibles. La théorie tente de résoudre le noyau en stipulant que la mimesis a lieu au niveau métaphorique mais échoue à résoudre le problème référentiel. La troisième théorie, la théorie « formaliste », Beardsley la dit « entirely negative » même si à la fin il l'accepte sans pour autant être en mesure de la défendre dans son ensemble en termes logiques. Cette théorie nie la possibilité que la musique fasse sens et même s'il n'est pas totalement à l'aise avec elle, comme Prieto le suggère, Beardsley l'adopte de toute façon parce qu'il est incapable de découvrir comment la musique peut faire sens et peut se référer à l'extérieur, comme le fait le langage. Selon Prieto, les raisons de ce choix de Beardsley et de son incapacité à le défendre aideront à comprendre le principal point de discordance entre les esthéticiens sur la question du sens musical. E. Prieto, p. 28-32.

⁷²⁸ M. BEARDSLEY, *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, dans Eric Prieto, *Listening In*, p. 32.

⁷²⁹ PRIETO, *Listening In*, p. 32.

reminding us that works of art are human artifacts, designed to act as symbols. This very fact makes them refer. A listener approaches a new work in an interpretative frame of mind, knowing that it is meant to signify, to refer to something. So how do we know what a musical work refers to? Goodman's answer, loosely speaking, is that the meaning of a musical work is to be sought in that set of qualities of which it acts as an example.⁷³⁰

Malgré les défauts de la théorie de Goodman (à laquelle Prieto se réfère minutieusement)⁷³¹, elle a des implications importantes sur l'interprétation de la musique et de la littérature. Goodman met à disposition une théorie qui permet d'interpréter des œuvres artistiques non référentielles car il arrive à expliquer comment des œuvres qui n'offrent pas d'indices verbaux ni d'autres indications explicites sur la façon de la comprendre, font sens. La théorie de Goodman va plus loin que la plupart des tentatives pour expliquer l'importance de la forme en art car elle définit la forme comme un mode de référence avec une importance sémantique. Goodman identifie trois modes de base de symbolisation : la dénotation, l'exemplification et l'expression qui sont communes à tous les arts, mais leur degré d'importance varie selon les arts. Pour Goodman la dénotation est le noyau de la représentation (la représentation, même la représentation non verbale étant l'acte de nommer l'objet auquel on se réfère). La dénotation joue le rôle le plus important dans la littérature car le langage est dans sa nature dénotative. L'exemplification est liée à la dénotation mais elle fonctionne dans le sens opposé, c'est-à-dire quand un symbole fonctionne comme un exemple d'une certaine qualité, elle exemplifie en effet cette qualité. L'expression, le troisième mode du fonctionnement symbolique, fonctionne comme l'exemplification (en se référant aux classes d'objets auxquelles le symbole appartient) mais l'expression fonctionne par référence métaphorique. On peut à ce stade se demander ce qu'apporte la théorie du symbole de Goodman à la relation entre la musique et la littérature. Le concept d'exemplification fournit une explication de la signification non représentative à même de résoudre le problème de la référence musicale. En outre, si l'exemplification, comme la dénotation, concerne le symbole d'un référent, il devient clair que même la musique « pure » a une dimension sémantique. Le sens musical n'est pas sans commune mesure avec la signification linguistique, car la dénotation et l'exemplification suivent la même

⁷³⁰ PRIETO, *Listening In*, p. 32-33.

⁷³¹ PRIETO, *Listening In*, p. 32-42.

orientation référentielle, mais dans des directions opposées. Si la musique fonctionne principalement par l'exemplification, comme Prieto le propose, l'utilisation de modèles musicaux dans la littérature implique de mettre l'accent sur l'exemplification. Selon Prieto, toutes les techniques littéraires qui ont été expliquées ou justifiées par rapport à la musique (Prieto donne pour exemples les leitmotifs de Dujardin, les textes polyphoniques de Maurice Roche et de Louis Zukofsky) sont destinées à détourner l'attention du lecteur uniquement sur ce qui est représenté (dénotation), sur la façon dont c'est représenté (exemplification) :

The fundamental insight of Goodman's theory involves the « difference in direction » between exemplification and denotation. Goodman's analysis adds new life to the old debate over form and content because it makes clear why exemplification requires a kind of attention different from denotation. Writers who invoke music as a model for their work are telling readers to read backwards, so to speak, that is, to decode the work by seeking out types of representation exemplified in the text. Rather than reading from representation down to the things represented and judging the success of the representation as a function of « adequation of form and content », a reader's task is to read up from representation, to ask what type(s) of representation are being exemplified [...] and what their significance is.⁷³²

Prieto conclut que la première conséquence de l'emploi de modèles musicaux dans la littérature est l'accent mis sur l'exemplification ; selon lui, l'intérêt que portent les écrivains modernistes aux modèles musicaux est le symptôme d'un intérêt pour des modes de communication qui résistent à la dénotation et facilitent l'exemplification.

Prieto va plus loin en offrant un aperçu de quelques considérations plus spécifiques sur la dimension sémantique de la relation entre la musique et la littérature, ce qui rend son étude riche et profonde. Prieto trouve l'accent que met Goodman sur la représentation très utile pour débiter, mais la théorie de Goodman se réfère à tous les arts et non spécifiquement à la musique et la littérature. Pour Prieto, la réorientation de la dénotation vers l'exemplification implicite à travers l'utilisation de modèles musicaux nécessite de repenser la relation entre le récit, la syntaxe du récit et la sémantique, et pour cette raison il prend en considération les théories des théoriciens

⁷³² PRIETO, *Listening In*, p. 41.

littéraires qui s'intéressent à la sémantique narrative, celles de Thomas Pavel, de Paul Ricœur et de musicologues comme Jean-Jacques Nattiez et Joseph P. Swain. Ce que, selon Prieto, Goodman, Pavel et Ricœur ont en commun, est la métaphoricité de la littérature. La métaphore est la vocation de la littérature et elle détermine sa fonction référentielle indirecte⁷³³. En outre, ce que Prieto trouve crucial pour son étude est la distinction que Nattiez fait entre la dénotation et le sens musical ou littéraire. Nattiez critique la relation entre le signifiant et le signifié de Saussure et propose que le sens n'est pas situé dans le texte mais dans l'expérience de l'individu. Ce point de vue rapproche la littérature de la musique, car selon Nattiez le sens musical ne se trouve pas dans le signe musical mais dans le processus de référence qui a lieu dans la conscience de l'individu. Swain, dans une approche différente, conclut que le sens est déterminé par la situation, le contexte et les conventions communs. Les conséquences de ces approches linguistiques de la sémantique musicale, même si elles ne peuvent résoudre le sens musical, sont importantes car elles offrent un argument pour diffracter la sémantique d'un texte en mettant la métaphoricité au cœur du projet littéraire :

It is in the realm of indirect reference, which is the realm of metaphorical language and fiction, that the arguments of Nattiez and Swain meet up with those of Pavel and Ricœur. If the goal of Nattiez and Swain is to provide a definitive explanation of musical meaning in terms of language, then their arguments fall short. But they do succeed in suggesting a way to align music with literature, which is by way of the meditating notion of metaphor. Indeed, it is possible to use Swain's notion of "semantic range" to suggest that music is not *another* of literature but, rather, a semantic horizon of literature, that point at which literary statement, having traded directness and literality for an ever increasing semantic range, gains access to meaning completely inaccessible to direct verbal predication.⁷³⁴

Il n'est pas évident de savoir ce que Richardson pense de la musique et du sens musical. Richardson ne propose pas de point de vue dans ses articles qui nous permette de dire comment elle comprend la musique. Cependant, Richardson considère la métaphore comme un outil très important pour que l'écrivain réussisse à inciter le lecteur à collaborer : « [the writer must be

⁷³³ PRIETO, *Listening In*, p. 45.

⁷³⁴ PRIETO, *Listening In*, p. 48

present] only in the attitude towards reality, inevitably revealed : subtly by his accent, obviously by his use of adjective, epithet, and metaphor »⁷³⁵. En outre, comme on l'a vu dans le Chapitre 4, la musique, pour la protagoniste, propage un mutisme sémantique qui à son tour ouvre un potentiel sémantique infini. C'est dans et grâce à la musique que Miriam trouve la possibilité d'effectuer sa quête identitaire, d'analyser son identité nationale et religieuse, et de réfléchir au genre et à l'identité sexuelle, d'accéder au centre de son être, de réunir le passé, le présent et le futur, d'accéder au chemin infini qui mène à la liberté ultime et enfin de devenir écrivain. En outre, Miriam considère la musique comme un « solvant »⁷³⁶, un agent qui a la propriété de dissoudre, de diluer différentes émotions. Dans le sens chimique, les solvants ne se modifient pas lorsqu'ils entrent en action, et ils ne modifient pas les substances qu'ils dissolvent. En prenant en compte ce parallèle chimique, on peut dire que pour Miriam, la musique fait sens en dehors d'elle-même, le sens musical réside hors de la musique elle-même. D'ailleurs, la musique a la capacité de faire appel aux émotions et de provoquer de fortes réponses affectives. Toutes ces possibilités que la musique offre à Miriam, doivent être comprises comme une métaphore, comme Barthes le suggère dans *L'obvie et l'obtus* :

Qu'est-ce que donc que la musique? L'art de Panzéra nous répond : c'est une qualité du langage. Mais cette qualité de langage ne relève en rien des sciences du langage (poétique, rhétorique, sémiologie), car en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. Dans le non-dit, viennent se loger la jouissance, la tendresse, la délicatesse, le comblement, toutes les valeurs de l'Imaginaire le plus délicat. La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette signifiance, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer. La musique, comme la signifiance - ne relève d'aucun métalangage, mais seulement d'un discours de la valeur, de l'éloge : d'un discours amoureux : toute relation « réussie » - réussie en ce qu'elle parvient à dire l'implicite sans l'articuler, à passer outre l'articulation sans tomber dans la censure du désir ou de la sublimation de l'indicible -, une telle relation peut être dite à juste titre

⁷³⁵ RICHARDSON, *Gender of Modernism*, p. 397.

⁷³⁶ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 171. C'est une idée que Miriam emprunte à son ami Hypo Wilson (H.G. Wells romancé) et à laquelle elle va rajouter le concept d'« accompagnement musical » qui sera évoqué plus loin dans ce chapitre.

musicale. Peut-être qu'une chose ne vaut que par sa force métaphorique ; peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore.⁷³⁷

Dans le Chapitre 4 nous avons exploré la musique et son importance pour la quête identitaire de la protagoniste. Ce que nous suggérons dans ce chapitre, c'est que la musique joue un rôle important non seulement pour Miriam, mais aussi pour Richardson et sa tentative de libérer le roman des contraintes des conventions littéraires pour qu'il puisse mieux représenter la vie et la réalité et s'ouvrir au lecteur. Richardson se sert de la musique d'une manière qui affecte directement ce que Aldous Huxley appelle la construction du roman. En outre, la musique touche la structure du roman et la technique narrative. On peut trouver les raisons pour lesquelles Richardson se livre à une pareille entreprise dans la critique des écrivains du début de vingtième siècle qui s'intéresse aux raisons de l'introduction de modèles musicaux dans le roman moderniste. L'emploi de modèles musicaux dans le récit est une réponse à la prise de conscience croissante au début du XX^e siècle du fait que toutes les représentations littéraires de la réalité dépendent de structures mentales et linguistiques qui n'ont pas de rapport direct avec l'objet représenté : « The musicalisations of the novel participates in a more general movement away from the nineteenth-century mimetic ideal of objectivity and omniscience [...] and toward a more specifically twentieth-century mimetic project that replaces the ideal of objectivity with an increasing awareness of and interest in the factors that overdetermine our representations of the world »⁷³⁸. Cette tendance peut être reliée aux développements que connurent au XX^e siècle les sciences (la théorie de la relativité, l'anthropologie, la linguistique structuraliste, la psychanalyse, etc.). Dans ses articles Richardson exprime, comme on l'a vu plus haut dans ce chapitre, sa conviction que le roman traditionnel ne représente vraiment pas la vérité ainsi que sa volonté de changer la façon dont le récit fait sens et le communique au lecteur, lui laissant plus de liberté d'interprétation et de collaboration. Pour ce faire, Richardson se sert d'une ponctuation inhabituelle, de descriptions détaillées, de la technique du courant de conscience, et au lieu de présenter les événements de la vie de sa protagoniste, son roman se concentre sur la représentation de sa conscience. Or, Richardson a construit un roman qui a été accusé d'être sans unité, sans trame narrative, illisible, et qui tente de diminuer l'autorité de l'écrivain tout en offrant une sorte d'autobiographie. En même temps, Richardson exprime ses doutes quant à la

⁷³⁷ BARTHES, *Œuvres Complètes* de Roland BARTHES, t. 3 1974-1980, p. 880 : La musique, la voix, la langue.

⁷³⁸ PRIETO, *Listening In*, p. 61.

capacité du langage à révéler la vérité, à la capacité du roman de faire sens et de le communiquer ; elle exprime sa méfiance quant à la relation entre le signifiant et le signifié et croit à la possibilité pour le signifiant de se référer à plus d'un signifié, comme le prouvent ses jeux de mots et devinettes. Telles sont les raisons pour lesquelles Richardson se tourne vers la musique. A lui seul, le fait que Richardson intercale des calembours, des comptines, des paroles des chansons dans le récit, utilise l'assonance, l'allitération, s'appuie sur la prosodie ou « l'harmonie imitative » ou « la musique du vers », ne représente pas l'ensemble de « la musicalisation » de *Pilgrimage*. Comme l'écrit Huxley : « The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. But on a large scale, in the construction »⁷³⁹. La prosodie témoigne de travaux à grande échelle sur la forme, comme Prieto le propose : « This does not, of course, mean that novelists never invoke such ideas as imitative harmony, but even those novelists who incorporate prosodic work into their concept of musical fiction do so as part of a large-scale work on form »⁷⁴⁰. Richardson utilise des effets phonétiques et rythmiques qui de leur côté sont associés à la musique (elle-même met les mots qui caractérisent la qualité des voix en italique pour accroître l'effet), mais leur but n'est pas de transformer le roman en musique. Ils sont le signe de l'expérimentation que Richardson mène avec la nouvelle technique du courant de conscience et la représentation de la conscience en général. Les jeux des mots, les devinettes, les allitérations et les assonances n'ont pas qu'un seul but prosodique. Ils donnent des informations sur l'état psychologique de la conscience narrative comme l'indique cet extrait de *Pointed Roofs* où Miriam est fiévreuse et alitée :

No God. No Creation. The struggle for existence. Fighting.... Fighting.... Fighting....
Everybody groping and fighting.... Fraulein.... Some said it was true... some not. They
could not both be right. It was probably true... only old-fashioned people thought it was
not. It was true. Just that—monkeys fighting. But who began it? Who made Fraulein?
Tough leathery monkey....[...]

O... Strengthen Stay—up—... Holding—all Cre—ay—ay—tion.... Who... ever Dost
Thy... self—un... Moved—a—Bide.... Thyself unmoved abide... Thyself unmoved abide
... Unmoved abide...

⁷³⁹ A. HUXLEY, dans Eric Prieto, *Listening In*, p. 60.

⁷⁴⁰ PRIETO, *Listening In*, p. 60.

Unmoved abide.... Unmoved Abide...

... Flights of shining steps, shallow and very wide—going up and up and growing fainter and fainter, and far away at the top a faint old face with great rays shooting out all round it... the picture in the large « Pilgrim's Progress. »... God in heaven.... I belong to Apollyon... a horror with expressionless eyes... darting out little spiky flames... if only it would come now... instead of waiting until the end....

She clasped her hands closely one in the other. They felt large and strong. She stopped her thoughts and stared for a long while at the faint light in the room... « It's physically impossible » someone had said... the only hell thinkable is remorse... remorse....

Sighing impatiently she turned about... and sighed again, breathing deeply and rattling and feeling very hungry....⁷⁴¹

Afin de présenter l'état fiévreux de Miriam et sa conscience à ce moment-là, Richardson défigure la syntaxe et la ponctuation, utilise la répétition, l'allitération, intercale les paroles d'un hymne en essayant d'indiquer les pauses dans le chant.

La présence de modèles musicaux dans la littérature a été aussi décrite comme un effort d'abstraction. Mais tout comme la poussée principale de la tendance à se référer à la musique n'est pas prosodique, la « musicalisation » du roman n'implique pas forcément l'abstraction. La présence de modèles musicaux n'est pas motivée par des problèmes d'élocution oratoire et poétique, traditionnellement liés à la notion de « la musique du vers », ni par le fait que la musique comme art non mimétique pourrait être une référence naturelle pour mettre en pratique la théorie anti-mimétique qui met l'accent sur la production et l'écriture et caractérise la représentation et la littérature comme secondaires. Comme Prieto le remarque dans son analyse de l'emploi de modèles musicaux par Robert Pinget, Samuel Becket et Michel Leiris, les romanciers les plus intéressés par la musique se sont également engagés dans des projets fondamentalement mimétiques. Richardson ne fait pas exception. La musicalisation de *Pilgrimage* suppose une tentative de refonte de la forme du roman et de sa syntaxe afin que celles-ci ne soient pas inféodées à la représentation d'objets et d'événements. Il ne s'agit pas de faire disparaître le contenu mais d'envisager le contenu en fonction de la forme. Dans le roman

⁷⁴¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 1, p. 169, 170, 171.

traditionnel c'était l'inverse. Le roman traditionnel a été défini par sa fonction mimétique et les romanciers avaient tendance à parler de la forme narrative comme s'il s'agissait presque d'un accessoire, d'un sous-produit du contenu. Lorsque Richardson se tourne vers la musique comme modèle pour le récit de *Pilgrimage*, l'objectif est de subvertir l'ordre chronologique et causal en faisant appel à des principes d'organisation qui ne sont pas d'ordre dramatiques. Si l'on situe la musicalisation de *Pilgrimage* dans la tendance générale du début de XX^e siècle à se détourner des illusions d'objectivité, on trouve au cœur de *Pilgrimage* la préoccupation majeure des écrivains modernistes, à savoir la description de la vie mentale de la protagoniste et le fonctionnement de la pensée. Dans *Pilgrimage*, autant que dans les autres romans dit musicaux, la musique est une métaphore du fonctionnement de l'esprit : « Essentially, then, music acts as a metaphor of the mind [...] and the most significant attempts to 'musicalize' the novel have been coupled with strategies designed to show the mind in action rather than simply telling us about the results of this action »⁷⁴². Contrairement à la majorité des romanciers qui se sont généralement tournés vers la musique dans leur quête de modèles formels qui puissent être appliqués à des récits (ainsi Dujardin a utilisé le leitmotiv pour sa théorie du monologue intérieur ou Joyce le contrepoint musical pour les « Sirènes » dans *Ulysse*), Richardson fournit l'une des exceptions à cette tendance générale, tout comme Proust. De même que Proust, Richardson s'intéresse à la mémoire et aux dimensions temporelles de la pensée (comme nous le verrons plus loin), à la vérité et l'acte mental comme critère premier de la vérité. Cet intérêt l'amène, comme Proust, à se tourner vers la musique. Pour Richardson, la vérité artistique réside dans la représentation d'actes de cognition et non dans la description des objets. L'écriture de Richardson repose sur la répétition et la variation, l'analogie et l'exemplification tout comme Prieto suggère que toutes les métaphores formelles qui relient la musique et la narration, le leitmotiv, le contrepoint etc., imposent ces trois questions fondamentales (comment les modèles musicaux influencent le fonctionnement sémiotique du texte, pourquoi Richardson les a employés et quel est leur rôle) mais aucune de ces questions ne devrait être interprétée comme signifiant que la construction formelle de *Pilgrimage* a une ressemblance directe à une forme musicale. Richardson lie à plusieurs reprises sa prose à la musique à travers les notions plus générales de style, de pensée et de temps. Elle utilise la musique comme modèle pour la construction du sens, s'appuie sur la façon dont la musique fait sens et l'applique à la façon dont

⁷⁴² PRIETO, *Listening In*, p. 61.

la littérature et le langage font sens, et met l'accent sur la capacité de la musique à révéler des essences au-delà de la division du temps en passé, présent et futur.

Le temps occupe une place importante dans *Pilgrimage*. George H. Thomson, dans son *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, désigne le roman comme exigeant (« demanding narrative ») car il n'offre pas de vue d'ensemble des parties qui composent ce roman de 2000 pages et qui comptent plus de 600 personnages. En outre, ce qui rend le roman exigeant selon lui, c'est son schéma temporel très élaboré. Le roman englobe vingt ans de la vie de la protagoniste Miriam Henderson, de 1893 à 1912, et suit également très précisément (avec quelques décalages) la vie de l'écrivain durant cette période. C'est un roman qui prend une forme circulaire : dans le dernier volume Miriam commence à écrire le premier volume de *Pilgrimage Pointed Roofs*. Cependant, *March Moonlight* n'a pas été fini, Richardson est morte avant de l'avoir terminé. En outre, dans sa correspondance, on apprend qu'elle voulait écrire au moins trois autres volumes mais les éditeurs n'étaient pas intéressés⁷⁴³. Par ailleurs, chaque volume couvre en général une période d'un an mais certaines années entre 1893 et 1912 sont présentées à travers le souvenir de la protagoniste. Le roman contient des analepses qui remontent jusqu'à son enfance et certains événements réapparaissent dans la mémoire de la protagoniste au cours de son pèlerinage : le souvenir du jardin de Babington ou le séjour en Allemagne, par exemple⁷⁴⁴. La présentation du temps et des événements dans le roman correspondent aux états

⁷⁴³ Dans *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, G. H. Thomson analyse la correspondance de Richardson et montre que Richardson n'envisageait pas *March Moonlight* comme le dernier volume, p.53-56.

⁷⁴⁴ Le développement du récit suit un schéma temporel très élaboré. Par exemple, les premiers chapitres de *Pointed Roofs* sont détaillés et précis et les chapitres suivants sont fragmentés et sélectifs. *Backwater*, le deuxième volume, est plus conventionnel dans la représentation du temps et des événements et Richardson n'emploie pas beaucoup d'analepses. *Honeycomb*, le troisième volume, révèle une grande richesse de réflexion et de présentation des souvenirs. Le volume suivant, *The Tunnel*, compte plus de pages que les autres volumes. Il couvre une période de 9 mois, et un quart du roman englobe une seule journée (chapitres 3 et 4). *Interim* finit *in medias res* et le volume suivant, *Deadlock*, au début, revient brièvement à l'intervalle omis dans le récit. L'action principale de *Deadlock* couvre les six jours que Miriam passe avec sa famille pour Noël, présentés en une vingtaine de pages. Le reste du volume concerne les conversations de Miriam avec Michael. *Revolving Lights* présente trois événements principaux : une promenade, un weekend avec Michael et les vacances avec les Wilson et la plus grande partie du volume présente le monde intérieur de Miriam. Il couvre la période de juillet à octobre 1903 mais revient également au printemps et à l'été 1902. *The Trap* est court mais il contient plus d'événements et couvre une période d'un an. *Oberland*, libéré du calendrier, ne contient pas de date ou jour de la semaine. Presque 90 pages dépeignent le voyage en train et le premier jour du séjour de Miriam en Suisse. Comme l'écrit Thomson : « Miriam's Oberland is a world of 'now', of the present moment, with nodding gestures towards 'yesterday' and 'tomorrow' » (G.H. Thomson, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, p.42). *Dawn's Left Hand* englobe moins de deux mois en 1906, couvre quelques événements mais l'ensemble du roman est hanté par le souvenir d'Oberland. *Clear Horizon* commence un an après le dernier événement de *Dawn's Left Hand*, couvre un mois, le mois de juin et le premier jour de juillet 1907, mais Miriam revient également aux événements qui se sont passés avant cette année-là. *Dimple*

psychologiques de la protagoniste et à son développement spirituel mais révèlent également l'attitude de la protagoniste et de Richardson envers l'écriture et le temps. *Pilgrimage* dépeint la quête identitaire de la protagoniste mais c'est aussi un roman qui décrit la formation d'un écrivain : « To write is to forsake life. Every time I know this, in advance. Yet whenever something comes that sets the tips of my fingers tingling to record it, I forget the price ; eagerly face the strange journey down and down to the center of being. And the scene of labour, when I am back in it, alone, has become a sacred place »⁷⁴⁵. La quête identitaire et l'acte d'écriture encerclent le même voyage et destination et c'est la route au centre de son être. Elles dépendent du même lieu, le « lieu sacré » (« sacred place »), qui représente le but du pèlerinage de la protagoniste. Y accéder, trouver l'accès à cet endroit pour pouvoir y revenir toujours constitue la quête identitaire et artistique de Miriam. Le centre de son être, cet endroit sacré, requiert et promeut simultanément une liberté et une autonomie qui certes sont liées à la question de genre mais surtout au temps. La notion d'éveil (« awakening ») qui est au centre des premiers volumes et est indispensable pour trouver le centre de son être et y accéder est, dans sa nature, temporelle : « Busily live in the past, and at the same moment onlooker at self living »⁷⁴⁶. Le moment d'éveil est nécessaire pour découvrir ce que Miriam appelle « 'Now' time », l'unité du passé, du présent et du futur—« an unchanging center »⁷⁴⁷—qui demande ce que Miriam nomme « un pardon de soi » : « If one could fully forgive oneself, the energy it takes to screen off the memory of the past would be set free »⁷⁴⁸. Cette unité du passé, du présent et du futur est le noyau de la formation artistique de Miriam : « Travel, while I write, down to the center where everything is seen in perspective ; serenely [...] while I write, everything vanishes but what I contemplate. The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. No, Shiller,

Hill suit les événements de *Clear Horizon*. L'organisation du roman ressemble aux trois volumes précédents : une ouverture complexe et riche qui se fuse avec le milieu dans lequel les événements dans tout leur détail sont massés dans un court laps de temps, suivie d'une série plus finement délimitées et temporellement étendue de brefs chapitres finaux. Le dernier volume, *March Moonlight*, qui est d'ailleurs resté inachevé suit un schéma temporel très complexe. Il commence en avril 1909 : Miriam est chez sa sœur, elle se rappelle l'hiver précédent dans la Valais, et ses séjours à Dimple Hill et dans le Sussex ; et il se termine en 1912, l'année où Richardson elle-même a commencé l'écriture de *Pilgrimage*. L'écriture est le sujet principal du chapitre 4 de *March Moonlight*, le titre évoque le mois de mars du premier volume *Pointed Roofs* (Miriam au début de *March Moonlight* se souvient également des deux premières semaines couvertes par *Pointed Roofs*) et dans le dernier chapitre Miriam commence l'écriture d'un roman, qui n'est autre que *Pilgrimage* si on prend en compte le fondement autobiographique du roman.

⁷⁴⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 609.

⁷⁴⁶ WATTS, *Dorothy Richardson*, p. 72.

⁷⁴⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 566

⁷⁴⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 607.

the past does not stand 'being still'. It moves, growing with one's growth »⁷⁴⁹. Watts, dans son étude de *Pilgrimage*, a identifié la connexion entre le temps et l'écriture et remarqué la méfiance de Miriam à l'égard du langage pour accomplir son projet artistique :

Miriam must be both inside and outside, part of life and yet its spectator, simultaneously, in order to write.

Such a split is testimony to the dissociation of language and experience which is integral to modernity. In *Pilgrimage* this dissociation is always at the forefront of Miriam's understanding of culture, undermining her inherited beliefs. [...] silence and simultaneous expression : this is the paradoxical aim of the narrative, which seeks out alternative 'alphabets' in its attempt to represent women's experimental 'freedom'. [...] it is a novel that aspires to the condition of the 'complete self'. Yet, just as Miriam, a new-formed writer, must discover the missing letters of her alphabet that will connect her to such experience, the narrative must also find an alternative symbolic language : one making women, 'and not the letter, the medium of expression'.⁷⁵⁰

Watts propose le langage du film comme medium d'expression qui peut exprimer différentes expériences simultanément ainsi que le silence. Cependant, c'est aussi la musique qui suit la protagoniste dans son pèlerinage et qui exprime ce que la parole ne peut pas exprimer, qui exprime l'ineffable, et qui donne à Miriam la possibilité d'exprimer simultanément les expériences passées, présentes et futures. La musique textualisée dans le récit vient en complément des paroles qui sont 'maudites' : « That is the curse of speech [...] its inability to express several things simultaneously »⁷⁵¹. Dans la solitude, dans l'accompagnement musical, elle se sent sûre de sa vocation d'écrivain : « Above the passageway alongside the sculptor's studio, some large room whence daily the tremendous last movement of Chopin's last sonata encompasses me. Joining forces with my silent lime tree it sets aside all personal problems. Abolishes, so long as one is alone [...] Still feel sure when I am writing, a loneliness that now may encircle the rest of my life »⁷⁵². Par ailleurs, la musique unit aussi le passé, le présent et le futur. Ce pouvoir de la musique est évoqué dans *Pilgrimage* à plusieurs reprises. L'extrait de

⁷⁴⁹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 619, 657.

⁷⁵⁰ WATTS, *Dorothy Richardson*, p. 72, 75.

⁷⁵¹ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 164.

⁷⁵² RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 656, 657.

Backwater, où Miriam écoute dans sa maison familiale un invité qui joue au piano un morceau imprécis de Beethoven et ressent que le temps « se dissous » a été déjà présenté dans les chapitres précédents. Dans *Deadlock* Miriam écoute pour la première fois un disque sur le gramophone avec sa sœur et son mari. La référence du morceau n'est pas indiquée également (ce encore une fois qui met l'accent sur l'effet que la musique fait et pas sur le morceau lui-même). Dans cet extrait il s'agit d'une marche funèbre. Miriam est prise par la musique ; elle se sent en dehors de l'espace et le temps, intacte par l'écoulement du temps : « She ceased to attend; [...] was suddenly outside space and time, going on forever untouched; the early days flowed up, recovered completely from the passage of time, going forward with to-day added to them, for ever »⁷⁵³.

Ainsi Richardson établit une liaison entre le récit, le temps et la musique. Ce que Prieto propose comme une des raisons de l'intérêt des écrivains pour la musique est la nature temporelle des deux arts. Selon lui, la syntaxe narrative facilite la compréhension de la nature temporelle de l'expérience des hommes, et la syntaxe musicale approfondit cette compréhension : « [...] why models borrowed from music might have special appeal for storytellers : music, like narrative, is an art of time. If narrative syntax can help us to understand the temporal nature of human experience, then musical syntax should also further our understanding of the human experience of time »⁷⁵⁴.

Pilgrimage est sans doute un roman qui fait une déclaration sur le temps. Shirley Rose a écrit deux articles très importants qui analysent le temps dans *Pilgrimage*. Dans son article de 1969, « The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », Rose parle du concept de conscience chez Richardson : pour Richardson, celui-ci ne représente pas un courant ou une chaîne des pensées entrelacées mais « un point central, lumineux » (« a central core, a luminous point »), ce qui, selon Rose, montre le refus de Richardson de l'évolution et du flux bergsoniens⁷⁵⁵. Dans son article de 1974, Rose explore plus avant la distinction que Richardson fait entre la conscience et l'esprit et essaie de mieux cerner le concept de temps que *Pilgrimage* propose. Richardson se concentre principalement sur l'appréhension du passage du

⁷⁵³ RICHARDSON, *Pilgrimage* 3, p. 97.

⁷⁵⁴ PRIETO, *Listening In*, p. 54.

⁷⁵⁵ S. ROSE, « The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », *Contemporary Literature* 10, 1969, p. 366-82.

temps et sur l'action synthétisante de la conscience qui le perçoit. Tout au long du roman, Richardson met l'accent sur la permanence de la vie et de l'expérience dans le mouvement du temps⁷⁵⁶. Cependant, la représentation du concept de temps et de l'expérience temporelle dans un récit sont une tâche difficile. Comme Ricœur le propose dans *Temps et récit*, le rôle de la syntaxe est crucial dans la production du sens dans un récit. Selon lui, le récit est plutôt concerné par la dimension temporelle de l'expérience des hommes. Cette dimension a résisté au pouvoir explicatif de la philosophie et c'est le pouvoir de reconfiguration de la syntaxe narrative, le *muthos* d'Aristote, qui offre la possibilité au récit d'approfondir notre compréhension du monde qui nous entoure. Le *muthos* comprend une succession d'événements unis dans un ensemble. Il est aussi en mesure d'offrir, grâce à la puissance de liaison de la syntaxe narrative, une compréhension du temps qui peut échapper à la mode descriptive de la philosophie. En d'autres termes, plutôt que d'essayer de décrire le temps et de le nommer, le récit l'illustre⁷⁵⁷. Comme Prieto l'écrit également : « narrative makes time cognizable by offering us a rationalized path through time. In this way, the logical reconfiguration of time carried out by the *muthos* enables narrative texts to offer insights into temporal experience that remain inaccessible to philosophy in its descriptive mode »⁷⁵⁸. De son côté, *Pilgrimage* offre un véritable feuilletage de temps. D'abord, on a le temps où l'action de *Pilgrimage* se déroule, c'est-à-dire les vingt ans de la vie de Miriam Henderson, de 1893 à 1912. Ensuite, Richardson intercale des analepses qui transforment le temps de l'action en un constant va-et-vient. Certains événements réapparaissent dans le récit et sont représentés différemment à travers la lentille de la mémoire. En outre, *Pilgrimage* dépend du temps d'écriture du roman, le roman *Pilgrimage* que le lecteur a entre les mains, mais aussi le roman que la protagoniste commence à écrire au dernier volume de *Pilgrimage*, c'est-à-dire le premier volume *Pointed Roofs*. Par ailleurs, les événements dans *Pilgrimage* correspondent aux événements de la vie de Richardson au moment où l'action du roman se déroule. Comme Thomson le suggère, Richardson écrivait avec un calendrier devant elle⁷⁵⁹. Richardson souvent change la troisième personne d'un narrateur omniscient en première personne, et très souvent le narrateur donne des indices textuels sur ce qui arrivera dans les volumes suivants. Qu'est-ce que Richardson voulait dire sur le temps par le récit de *Pilgrimage* ?

⁷⁵⁶ S. ROSE, « Dorothy Richardson's Focus on Time », *English Literature in Translation* 17, 1974, p. 163-72.

⁷⁵⁷ RICOEUR, *Temps et récit* I, p. Xi.

⁷⁵⁸ PRIETO, *Listening In*, p. 54.

⁷⁵⁹ THOMSON, *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's Pilgrimage*, p. 53-56.

Si on s'appuie sur l'avis de Ricœur et Prieto, on peut dire que le récit de *Pilgrimage* illustre le concept de temps que Richardson propose, tout en le liant à la musique. Comme l'écrit Prieto, en faisant référence à Peter Brooks et à Paul Ricœur, les récits communiquent un type particulier de connaissances. Ils organisent l'expérience en relations séquentielles et causales, en utilisant la syntaxe de la séquence pour effectuer des tâches que la logique syllogistique ne peut pas effectuer. Mais le roman traditionnel, avec son accent linéaire sur la dénotation, avec une forme qui se fonde sur le *muthos* et sa dépendance sur la logique d'agrégation et de concaténation du récit, a une tendance architecturale : il transforme l'expérience humaine, qui est fondamentalement de nature temporelle, en un édifice logique et synchronique :

The *muthos*, that is, tends to objectify, to turn phenomena into objects that have a stability and permanence that they do not have in the « now » of consciousness. And if the *muthos* model has governed storytelling for thousands of years, this is because it offers a useful way for organizing the often enormous amount of information about a world that traditional narratives have tried to communicate. But when the type of knowledge sought is no longer that of making sense of the outside world of social relationships and historical events but making sense out of the inner world of consciousness (where the term event has an entirely different meaning), the *muthos* loses its structural utility.⁷⁶⁰

C'est exactement le « 'now' of consciousness » que Richardson voulait représenter dans *Pilgrimage*. Selon elle, l'expérience des hommes échappe à la division du temps en passé, présent et futur : au contraire, elle les unit. Le « Now-time » de Richardson est aussi un acte de la mémoire où le passé de l'expérience est ouvert, et s'ouvre sans cesse, au futur⁷⁶¹. Pour présenter le monde intérieur, l'expérience dans sa nature temporelle, la « réalité », le récit doit se libérer de l'action, du point culminant et de la conclusion traditionnels, comme Richardson elle-même l'écrit dans une lettre de 10 août 1952 consacrée à *Pilgrimage* et au roman du début du vingtième siècle : « It dealt directly with reality. Hence the absence of either 'plot,' 'climax' or

⁷⁶⁰ PRIETO, *Listening In*, p. 96, 97.

⁷⁶¹ C. WATTS dans *Dorothy Richardson* explique plus en détail la connexion entre le « Now-time » et la mémoire dans *Pilgrimage*, p. 58-82.

‘conclusion’»⁷⁶². Alors, Richardson oppose le flux temporel de la musique à ce que Prieto nomme « the architectural ideal of semantic stability »⁷⁶³. Pendant longtemps, les critiques ont reproché à Richardson le manque d’action, de synthétisation des pensées et des expériences, les descriptions détaillées sans but apparent, et les déclarations et les pensées contradictoires de l’héroïne⁷⁶⁴. Comme nous avons essayé de le démontrer, le but était de présenter la « réalité » et le moment (« ‘now’ of consciousness ») et de rendre le récit capable de le faire. L’inconsistance de la protagoniste peut être lue comme un processus de maturation, même si on constate un incessant va-et-vient entre certaines idées, ceci se fait aussi l’indice du projet de l’écrivain. Ce que Miriam dit n’est jamais définitif : elle change, nie ou revient sur ce qu’elle a dit précédemment. Le but de Richardson était de présenter l’enchaînement des idées, d’illustrer le déroulement de la pensée dans sa dimension temporelle. La musique trouve toute sa place dans ce projet. Selon Prieto, « *music is to consciousness in its temporal dimension what the linguistic sign is to consciousness in its intentional, synchronic dimension. The fugative relationships exemplified by music resemble those of consciousness in that, perceived only in time and not in space, they disappear as quickly as they are perceived, leaving only traces in the memory of the listener* »⁷⁶⁵. Richardson tente de présenter cette trace qui n’est jamais définitive et qui est constamment sujette à modification ; c’est pour cela que certains événements de la vie de la protagoniste sont présentés différemment dans différents volumes à travers la mémoire de la protagoniste. Ce procédé rappelle la technique musicale de la variation. Ce format rend possible l’évocation des modalités de la conscience dans un récit : « this narrating consciousness [...] in search only of itself, is always ready to abandon its previous hypotheses [...] no longer concerned with the outside world »⁷⁶⁶. Miriam, et Richardson aussi, dans la solitude, déconnectée du monde qui l’entoure, trouve le moyen de présenter « le vrai sujet » d’un roman. L’effort de Richardson est aussi de cerner le processus imaginatif. Le monde extérieur empêche l’accès au moment « ‘now’ of consciousness » car Miriam comprend que se détacher du monde

⁷⁶² Une lettre au critique Shiv K. Kumar dans T.H. Thomson, *A Reader’s Guide to Dorothy Richardson’s Pilgrimage*, p. 56.

⁷⁶³ PRIETO, *Listening In*, p. 97.

⁷⁶⁴ G.H. THOMSON a fait une liste exhaustive de la critique sur *Pilgrimage*, p.146-169. Par exemple : Anon. «An Original Book », *Saturday Review Literary Supplement* (Londres) 120, 16 octobre 1915 : p.viii : « [...] fictional pathology. The book is a charted dissection of an unsound mind. It lays bare the workings of a sick imagination »; Anon. « The Scarlet Woman », *Nation* (London) 19, 19 août 1916, p. 642 : « [...] throwing off inarticulate disquietudes into the void ».

⁷⁶⁵ PRIETO, *Listening In*, p. 97.

⁷⁶⁶ PRIETO, *Listening In*, p. 97.

qui l'entoure et des relations qu'elle a établies avec d'autres hommes et femmes lui est nécessaire pour accéder au centre de son être et écrire :

While I write ...The whole of what is called 'the past' is with me, seen anew, vividly. No, Schiller, the past does not stand 'being still'. It moves, growing with one's growth. Contemplation is adventure into discovery ; reality. What is called 'creation' imaginative transformation, fantasy, invention, is only based upon reality. Poetic description a half-truth? Can anything produced by man be called 'creation'? The incense-burners do not seem to know that in acclaiming what they call 'a work of genius' they are recognizing what is potentially within themselves. If it were not, they would not recognize it. Fully to recognize, one must be alone. Away in the farthest reaches of one's being. As one can richly be, even with others, provided they have no claims. Provided one is neither guest nor host. With others on neutral territory, where one can forget one is there, and be everywhere.⁷⁶⁷

Ce que ces techniques musicales, les « variations » et les répétitions (de morceaux de musique tels que la *Pathétique* de Beethoven ou la *Marche funèbre* de Chopin, et des souvenirs), apportent à *Pilgrimage*, c'est une nouvelle façon d'organiser le récit ; au lieu de suivre qu'une progression linéaire, le discours narratif se fonde également sur des principes musicaux comme la variation et la répétition et d'avantage prend une forme circulaire, tant et si bien que la fin de *Pilgrimage* est aussi le début de l'écriture du roman. Ces techniques modifient le sens référentiel du récit et aident Richardson dans son projet de détourner le point focal du roman des objets décrits vers la conscience. Comme dans presque tous les romans qui se servent de techniques musicales à ces fins, *Pilgrimage* contient des descriptions d'objets et d'événements mais les techniques musicales employées, si elles sont reconnues par le lecteur, aident à la compréhension du roman. La compréhension du roman dépend de la capacité des lecteurs à subordonner le contenu dénotationnel de la parole aux processus mentaux que la parole exemplifie. C'est le fardeau que Richardson impose aux lecteurs et ce rôle collaboratif qu'elle leur accorde est un aspect du roman moderniste qui l'intriguait. Prieto remarque cet intérêt pour le lecteur collaboratif comme étant un des traits des romans « musicaux » :

⁷⁶⁷ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 657.

Readers are put into the role of detective : their job is to infer, from the ordering of the statements, what is going on in the narrative consciousness. This is why a novel interior monologue [and stream-of consciousness] can speak of the most banal events (shaving, going to the pub, etc.) and still fascinate : the perceiving mind is the primary focus of attention, not the object perceived. Readers must actively involve themselves in the reconstruction not of a crime, not of objects and events denoted, but of the perceiving mind. The mimetic “shock of recognition” in this type of novel has much less to do with the people, places, objects, and ideas denoted than with the order and manner in which they are noted.⁷⁶⁸

Une des raisons pour lesquelles Richardson intercale l'intertexte musical est la temporalité de la représentation. La musique sert de modèle pour la pensée dans sa dimension temporelle, s'opposant ainsi à la dimension synchronique du signe linguistique. Par l'intertexte musical Richardson crée l'effet d'une pensée en mouvement et d'une pensée en évolution dans la conscience. Or, *Pilgrimage* comporte encore une autre quête, la quête d'une structure du récit et montre qu'on peut accéder à la structure mentale seulement dans son apparition dans le temps. Le flux cognitif que *Pilgrimage* dépeint dépend du remplacement de la logique agrégative et linéaire du récit traditionnel qui se fonde sur l'action par une fluidité qui est caractéristique de la pensée et de la musique, et qui est attribuée au récit. Ainsi, pour Richardson, la structure et la forme sont-elles aussi importantes que le contenu. Cependant, on ne trouve pas d'indices extratextuels suggérant que les techniques musicales ou les modèles musicaux comme la variation ou la répétition (ou le leitmotiv) sont consciemment utilisés dans *Pilgrimage* ou lorsque c'est le cas, ceux-ci n'en demeurent pas moins métaphoriques. Malgré le manque de références extratextuelles concernant l'emploi de modèles musicaux dans *Pilgrimage*, Richardson a, selon nous, ressenti le besoin, en bon connaisseur de la musique classique et en excellente pianiste⁷⁶⁹, de recourir à la musique pour justifier l'intuition de l'importance de la répétition et la variation et créer un roman de la conscience, de la pensée, et de l'expérience subjective :

Or perhaps it is the novel in general that needs music, as reminder that the traditional narrative forms – all based on some combination of plot, description, and argument –

⁷⁶⁸ PRIETO, *Listening In*, p. 99.

⁷⁶⁹ Comme G. Fromm le propose dans sa biographie de Richardson, *Dorothy Richardson, A Biography*, Urbana, Chicago, London : University of Illinois Press, 1977.

fail to account for critical characteristics of subjective experience. The primary utility of the traditional structures like argument and plot is in their ability to reorder thought, that is, to take brute thought and make it so that it can be communicated more efficaciously, making arguments more convincing, making the chronological, spatial, and causal ordering of facts more clear, and generally allowing discourse to work efficiently. But to the extent that plot and argument make thought content more easily communicable, they modify the status of the thought, making novels documents about the object of thought rather than of thought itself.⁷⁷⁰

Thomas Fahy est le seul critique à avoir essayé d'attribuer un modèle musical à la forme de *Pilgrimage*, et selon lui, ce modèle est le leitmotiv. Dans son article « The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotiv in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », il suggère que le motif récurrent de la musique classique offre une structure efficace pour aborder la perspective interminable du courant de conscience de Miriam ; ce motif fournit l'unité structurelle et thématique et Richardson utilise la musique pour souligner des moments dans la conscience de Miriam qui donnent une cohérence à son expérience en tant que femme dans une société patriarcale⁷⁷¹. Quant à nous, nous soutenons que la musique donne son unité au roman et offre un outil permettant à Miriam de relier à maintes reprises le passé au présent et ainsi d'effectuer sa quête identitaire. Cependant, à notre sens, il ne s'agit pas de leitmotiv mais comme Richardson l'a elle-même suggéré, d'un accompagnement musical (« musical accompaniment »⁷⁷²) du récit.

Le leitmotiv se définit comme un thème qui revient tout au long d'une œuvre, généralement un opéra ou un morceau de musique à programme, et est évocateur d'une idée ou d'un personnage à chaque fois⁷⁷³. C'est une figure saillante et récurrente, un fragment musical ou une succession de notes qui a une importance particulière ou est caractéristique d'une composition et représente la plus petite unité structurelle possédant une identité thématique⁷⁷⁴. Dans la définition du leitmotiv, l'accent est mis sur une succession de notes qui évoquent une

⁷⁷⁰ PRIETO, *Listening In*, p. 98.

⁷⁷¹ T. FAHY, « The Cultivation of Incompatibility : Music as a leitmotiv in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* », *Women Studies : An Interdisciplinary Journal* 29.2, été 2000.

⁷⁷² RICHARDSON

⁷⁷³ M. KENNEDY et J. BOURNE, « Leitmotiv », *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996, Encyclopedia.com, (3 mai, 2014). <http://www.encyclopedia.com/doc/1O76-Leitmotiv.html>

⁷⁷⁴ J.D. WHITE, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1976, p. 26-27.

idée (ou un personnage) et sa nature récurrente. Dans *Pilgrimage*, certains thèmes réapparaissent au cours du pèlerinage de Miriam et lui donnent son unité ; c'est le cas de deux souvenirs en particulier : le jardin de Babington et l'Allemagne. Le jardin de Babington marque le début ou le centre de la conscience de la protagoniste qui essaye d'y revenir ; quant au second, il s'agit du souvenir de son séjour en Allemagne pendant lequel Miriam découvre le pouvoir de la musique, commence sa quête identitaire, accède à « la lumière » pour la première fois et comprend que le but de son pèlerinage est d'arriver au centre de son être. En dehors de ces deux souvenirs centraux, le thème récurrent dans *Pilgrimage* est la polarité homme/femme. Néanmoins, lorsque ces quelques pensées qui préoccupent la protagoniste reviennent régulièrement tout au long du récit, il n'y a pas de mélodie particulière ni de morceau de musique exclusivement lié à une pensée particulière (un souvenir particulier, une idée particulière, un personnage particulier), ni en surface, dans la conscience du protagoniste, ni dans le récit du roman. Il est vrai, comme le remarque Fahy, qu'il y a des références innombrables à des morceaux de musique de Wagner, de Chopin et de Beethoven, mais aucun de ces morceaux, même ce qui revient comme la *Sonate Pathétique* de Beethoven, n'est lié à un thème particulier. Dans son analyse textuelle, Fahy montre que pour signaler symboliquement la mort d'un rôle de la protagoniste dans la société (enseignante, gouvernante, épouse), Richardson s'appuie sur différents morceaux de musique tels que la *Marche funèbre* de Chopin ou la *Sonate Pathétique* de Beethoven. Ces morceaux n'apparaissent d'ailleurs pas que dans ces cas, mais au contraire réapparaissent dans le roman dans différents contextes et d'autres morceaux d'autres compositeurs comme Grieg, par exemple, sont liés aux mêmes thèmes. Certes, Richardson se sert de certains morceaux de musique pour critiquer les rôles restrictifs imposés aux femmes dans la société anglaise, comme le suggère Fahy, mais ces morceaux et la description de la façon dont ils sont joués ne représentent pas de modèle musical auquel le récit de *Pilgrimage* se réfère. Le principe central du leitmotiv, la récurrence d'un thème lié à une idée, n'est pas présent dans *Pilgrimage* ; on ne peut donc parler du leitmotiv comme d'une forme musicale que le récit emprunterait comme modèle formel. On n'y trouve pas non plus de régularité dans leur récurrence ni de relation exclusive avec certaines idées. Les morceaux de musique dans *Pilgrimage* accompagnent la protagoniste dans sa quête : ils sont présents tout au long de son pèlerinage et certains réapparaissent pour indiquer un certain état d'esprit de la protagoniste. Richardson les utilise pour mieux présenter la conscience de Miriam et ses états psychologiques et pour créer la forme

narrative correspondant à une recherche de la vérité qui repose sur l'amélioration de la représentation de la pensée. En outre, la musique lui sert à exprimer l'expérience incommunicable (« incommunicable experience »⁷⁷⁵) et sa nature qui défie la division en passé, présent et futur. Comme le titre de l'article de Fahy, « la musique comme leitmotiv » (la musique en général, et non une succession particulière de notes), le suggère, la musique classique, la musique folklorique, la musique religieuse accompagnent *Pilgrimage* et servent de métaphore de la pensée qui se déroule en continu, tout comme la musique dans le temps, et qui est unidirectionnelle, comme le flux sonore d'une mélodie ; mais le contenu de la pensée est construit de motifs récurrents, tout comme la musique, mais pas forcément sous forme de leitmotiv.

Entre 1927 et 1933 Richardson a publié une vingtaine d'articles dans la revue de cinéma, *Close Up*. Dans ces articles dont la majorité fait partie de la chronique régulière « Continuous Performance », Richardson expose son esthétique de l'art cinématographique. On y trouve des concepts tels que la contemplation, la conscience créative, la collaboration du spectateur et du spectacle, l'association, le silence, l'accompagnement musical, le jeu continu, etc. La plupart de ces concepts sont exposés dans *Pilgrimage*, en particulier lorsque Miriam et son ami écrivain Hypo s'adonnent à de longues conversations. La relation entre son esthétique de l'art cinématographique et *Pilgrimage* a été remarquée par plusieurs critiques et analysée par Carol Watts dans son ouvrage *Dorothy Richardson*⁷⁷⁶. Dans son introduction à « Continuous Performance : Dorothy Richardson », dans *Cinema and Modernism*, Laura Marcus met l'accent sur le concept de « jeu continu » (« continuous performance ») qui est aussi important pour l'esthétique cinématographique que pour *Pilgrimage*. Selon Marcus, le terme « jeu/projection

⁷⁷⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 149.

⁷⁷⁶ La première critique qui, selon Richardson, a remarqué la relation entre *Pilgrimage* et le film est Bryher dans sa recension du dixième volume de *Pilgrimage*, *Dawn's Left Hand*, publiée dans *Close Up* en 1931 : « What a film her books could make. The real English film for which so many are waiting... Dawn's Left Hand begins (as perhaps films should) in a railway carriage. Miriam returns from a holiday in Switzerland : the London year goes by, apparently nothing happens, underneath the époque of life, of civilization, changes... And in each page an aspect of London is created that like an image from a film, substitutes itself for memory, to revolve before the eyes as we read ». Dans son article, Bryher remarque les traits « cinématographiques » de la conscience de Miriam et le point central que cette conscience occupe dans le roman ; Richardson lui répond après la publication de l'article : « And what can I say about your review in C.U., emphasizing the aspect no one else has spotted ». Comme Laura Marcus conclut dans son introduction à « Continuous Performance : Dorothy Richardson », « She was referring, it seems safe to assume, to Bryher's comments on the cinematic dimensions of the novel ». Marcus, « Introduction », *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, James Donald, Anne Friedberg, and Laura Marcus (eds.), Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1998, p. 153.

continu » fait référence à un type particulier de projection de film qu'elle le considère comme un processus continu de projection et de « spektating », contrairement au « jeu/projection unique » dans la salle de spectacle, et le relie à *Pilgrimage* : « The film's 'continuous performance' is also 'a continuous miracle of form in movement'. [...] It is striking that for both novel sequence and film column Richardson insisted upon overall titles – *Pilgrimage* and 'Continuous Performance' respectively – which would act as containers for series that were themselves open-ended and unbordered »⁷⁷⁷. En outre, Marcus met en corrélation la technique du courant de conscience que Richardson développe et l'écran cinématographique, et ce à travers la collaboration du lecteur :

Richardson rejected the label « stream-of-consciousness », applied to *Pilgrimage* from the outset, though the narrative is certainly marked by its immersion in the heroine's consciousness as it moves in and out of engagement with scenes, events, and people. Space, movement, light and reflections are primary foci of attention; while the perceiving consciousness is centrally important, it is shown in a state of flux and process. [...] Consciousness becomes a screen (rather than a stream) on and through which the past and the future project their shapes and series. [...] Through the production of fiction as film, these modernist writers [Richardson et Woolf in particular] sought to remove from the scene the omniscient author, identified with the closed and hegemonic world of nineteenth-century fiction. In so doing, they transcribe a ghostly realism, a spectral mimesis, which anticipates Christian Metz's characterization of the film as signifying « the presence of an absence ».⁷⁷⁸

Marcus s'appuie sur ce que Richardson écrit sur l'art, l'écriture et la conscience: « The process may go forward in the form of a conducted tour, the author leading, visible and audible, all the time. Or the material to be contemplated may be thrown upon a screen, the author out of sight and hearing »⁷⁷⁹. Le même thème est abordé dans les articles de Richardson constituant la série « Continuous Performance » où elle écrit que le film offre toute liberté au spectateur : « an unlimited material upon which the imagination of the onlooker could get to work unhampered by

⁷⁷⁷ L. MARCUS, « Introduction », *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p.151, 152.

⁷⁷⁸ MARCUS, « Introduction », *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 152, 154, 145.

⁷⁷⁹ RICHARDON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 154.

the pressure of a controlling mind that is not his own mind »⁷⁸⁰. En outre, Richardson elle-même établit un parallèle entre le film et le roman. Selon elle, donner des informations directes dans un film et dans un roman gâche leur qualité : « And if the direct giving of information in captions is the mark of a weak film, the direct giving of information in a play or a novel is the mark of a weak novel or play »⁷⁸¹. Pour présenter « la vie de l'esprit directement » (« the life of the spirit directly »), ce que le film peut aussi bien faire que le roman qui présente la vie directement (« in its own right at first hand »), tous deux ont besoin d'être accompagnés d'un minimum d'information (« minimum of informative accompaniment »⁷⁸²) pour éviter de détruire la relation spectateur-acteur (« the inner relationship between audience and players »⁷⁸³). Ce dont ils ont besoin pour susciter la coopération de la conscience créatrice du spectateur, c'est d'un accompagnement musical. La « musique verbale » dans *Pilgrimage*, les morceaux de musique que l'on peut « entendre » au cours du pèlerinage de la protagoniste créent cet accompagnement musical et rendent possible la collaboration du lecteur. Une telle coopération ne peut avoir lieu que si le public est d'abord capable de s'oublier en tant que public : « This takes power. Not force or emphasis or noise, mental or physical. And the film, as intimate as thought, so long as it is free from the introduction of the alien element of sound, gives this co-operation its best chance. The accompanying music is not an alien sound »⁷⁸⁴. La projection continue des films est inséparable de la musique d'accompagnement parce que la musique aide à plonger dans la vie comme le demande le film et son roman. La musique n'est pas un son étranger si elle accompagne en continu le film ou le roman, en s'y fondant. L'accompagnement musical sert de « tissu conjonctif », car sans lui, le public reste passif et la musique n'a rien à quoi rattacher sa conscience créative : « Without it the film is a moving photograph and the audience mere onlookers »⁷⁸⁵. Son rôle est de créer le film et de lui donner couleur et son⁷⁸⁶. Le public doit être concentré et calme pour pouvoir collaborer, pour « créer le film » et « sa propre réalité » :

For the present music is needed and generally liked even by those who are not aware that it helps them to create the film and gives the film both colour and sound. In our

⁷⁸⁰ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 154.

⁷⁸¹ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 165.

⁷⁸² RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 165.

⁷⁸³ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 161.

⁷⁸⁴ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 161.

⁷⁸⁵ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 161.

⁷⁸⁶ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 163.

small palace we object to any sound coming from the screen. We dislike even the realistic pistol-shot that was heard once or twice during the period of great ambitions. With the help of the puff of smoke and our pianist's staccato chord we can manufacture our own reality. And since the necessary stillness and concentration depend in part upon the undisturbed continuity of surrounding conditions, the musical accompaniment should be both continuous and flexible.⁷⁸⁷

Dans *Clear Horizon*, Miriam parle aussi d'accompagnement musical lors d'une récitation de poésie. Selon elle, a priori, l'accompagnement musical suppose une division de l'attention ; en d'autres termes, il peut représenter un obstacle. Cependant, pour Miriam, il aide à la réception de la poésie. La musique a le pouvoir de démontrer les objets en corrélation :

And I asked what he thought of Clifford Harrison, and whether he agreed that musical accompaniment, although in advance it seemed to promise a division of one's attention, actually had the reverse effect, helping, with its unaccentuated flow, to focus and vitalize the images evoked by a poem. And while he was enthusiastically agreeing, I thought of Hypo's definition of music as a solvent and was about to work off on him an interpretation that had just occurred to me, to say that music favoured the reception of poetry partly by causing the shapeless mental faculties that deal with things, to abdicate in favour of the faculty that has the sense of form and sees things in relationship.⁷⁸⁸

Les points de vue sur l'accompagnement musical cinématographique, Richardson les met en relation avec ses idées sur le rôle de la musique et du langage dans un contexte plus large. Selon elle, la musique encourage la capacité de vision et le langage la diminue : « Music enhances the faculty of vision⁷⁸⁹ [...], [speech brings about] the diminution of the faculty of seeing⁷⁹⁰ [...] Vocal sound is always a barrier to intimacy, is destructive of the balance between what is seen and the silently perceiving, co-operating onlooker »⁷⁹¹. Ainsi, Richardson utilise la musique dans *Pilgrimage* pour assurer la collaboration du lecteur, pour stimuler sa capacité de voir les choses en corrélation, et pour qu'ils construisent ensemble la « réalité ».

⁷⁸⁷ RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 163.

⁷⁸⁸ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 272.

⁷⁸⁹ MARCUS, « Introduction », *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 155.

⁷⁹⁰ MARCUS, « Introduction », *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 155.

⁷⁹¹ MARCUS, « Introduction », *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 155.

Conclusion

CONCLUSION

A la fin du dix-neuvième siècle, on constate que la musique intervient plus fréquemment dans le roman en tant que thème au moment où le récit se poétise. La musique devient également un modèle pour le récit et les écrivains essaient d'incorporer des principes musicaux dans la construction du récit. L'importance de la musique dans le roman s'accroît avec les tendances lyriques et analytiques du roman moderniste où, nous l'avons vu, les péripéties sont remplacées par des descriptions introspectives et l'intrigue romanesque est sacrifiée au profit des jeux de la conscience. La manière de décrire prime sur l'objet de la description ou tout au moins devient-elle aussi importante que la matière décrite. Le point de vue objectif cède la place à la subjectivité. Le roman tente de saisir la complexité des sensations et des réactions ainsi que de leur corrélation. Il s'oriente vers les richesses du langage mais admet un doute profond quant à la capacité du langage à rendre la « réalité » et la subjectivité.

De son côté, la poésie exige, encore plus que la fiction, la recherche consciente d'une forme. Elle est plus dense et brève que la fiction qui est plus discursive et hétérogène. La poésie est considérée comme unité de sens et de langage tandis que la fiction a pour but de décrire le monde dans sa diversité. En outre, le temps de lecture de l'une et de l'autre diffère. Alors qu'un poème peut en général se lire en une seule fois, le roman demande plus de temps. Plus autonome et plus bref, le poème, avec sa densité et ses techniques littéraires telles que la répétition, la rime ou l'allitération, se prête davantage à une comparaison avec la musique que le roman. Par ailleurs, la poésie et la musique se rencontrent dans l'art lyrique et cette relation ancienne continue dans la production poétique contemporaine. C.S. Brown, le fondateur des études musico-littéraires, Remarque : « For fairly obvious reasons, music has exerted considerably more influence on poetry than that on prose fiction. By its very nature, poetry demands a constant attention to problems of sound, and thus is likely to suggest musical analogies to its creators »⁷⁹². Cependant, la fin du dix-neuvième siècle et le début de vingtième siècle marquent un tournant dans l'écriture romanesque et le roman tend alors à se rapprocher de la poésie et de la musique.

⁷⁹² C.S. BROWN, *Music and Literature – A Comparison of the Arts*, Hanovre : University Press of New England, date, p. 208.

En somme, le rêve d'une prose déliée, exacte et rigoureuse comme le vers trouve dans la ligne purement expressive de la musique son analogon privilégié ; mais d'autre part, sur le plan du contenu, la musique ouvre un espace de liberté où se déroulent une richesse et une variété d'états psychiques inouïs [...] ; ou bien elle fournira un modèle structurel pour les recherches formalistes chez Huxley, Thomas Man ou Carpentier ; ou encore, dans les texte les plus radicaux, chez le Joyce de *Finnegans Wake* ou le Beckett de *L'Innommable*, elle servira à mettre en cause non seulement la pertinence de la référentialité, mais encore la division sémiotique entre signifiant et signifié⁷⁹³.

La disparité entre la musique et la littérature a amené les critiques à conclure qu'il est impossible de transcrire la musique dans la littérature telle quelle. En s'appuyant sur la terminologie d'Etienne Souriau, on peut dire que la musique est un « art non représentatif » alors que la littérature, en étant un art « représentatif » à deux degrés (l'« arabesque phonétique » et la fonction référentielle), ne possède pas la capacité de traduire une note à cause de l'hétérogénéité de ces deux systèmes. Comme l'écrit Lévi-Strauss, « La fonction signifiante de la musique se montre irréductible à tout ce qu'il serait possible d'en exprimer ou d'en traduire sous forme verbale. Elle s'exerce en dessous de la langue, et n'importe quel discours, émanant-il du commentateur le plus inspiré, ne sera jamais assez profond pour l'explicite »⁷⁹⁴. Françoise Escal confirme : « l'expression musicale libère un sens mais ne fournit pas de signification à proprement parler [...]. Le sens musical, quand il est traduit par des mots, est abusivement converti en signification trop précises et littérales. *Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale* »⁷⁹⁵. On trouve le même point de vue chez Benveniste qui pense qu'en raison de la nature et des types de fonction différents des deux systèmes, une traduction satisfaisante est impossible : la musique est « une langue qui a une syntaxe mais pas de sémiotique »⁷⁹⁶.

Cependant, même si nous n'entendrons jamais la musique décrite par le texte littéraire et si le langage n'arrivera jamais à repousser ses propres limites jusqu'à s'approcher de la musique, les écrivains modernistes ont relevé le défi d'écrire la musique. Il ne fait aucun doute que le texte littéraire scandé par les descriptions musicales reste d'abord un texte qui dispose de ses propres

⁷⁹³ VUONG, *Musiques de roman*, p. 25.

⁷⁹⁴ C. LEVI-STRAUSS, *L'homme nu*, « Finale », Paris : Plon, 1964, p. 580.

⁷⁹⁵ F. ESCAL, *Contrepoints : Musique et Littérature*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1990, p. 103.

⁷⁹⁶ E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, « Sémiologie de la langue », Paris : Gallimard, 1974, p. 53.

moyens et ne dépasse pas ses propres limites. La tâche de la critique, comme le suggère Prieto, est de cerner pourquoi un écrivain a recours à la musique et de voir ce que celle-ci apporte au roman et comment elle influence le texte. Vuong précise qu'« étudier la description musicale dans un roman reviendrait à débusquer les pièges de la référentialité et à élucider les techniques littéraires mises en œuvre »⁷⁹⁷. Et Barthes ajoute : « Par la musique nous comprenons mieux le Texte comme signifiante »⁷⁹⁸.

La fondation, à la fin des années soixante d'une discipline consacrée à l'étude des relations de la musique avec le texte a permis d'approfondir ces recherches. Aujourd'hui appelées *les Études du mot et de la musique*, elles faisaient d'abord partie de la littérature comparée. Lors du premier congrès de la *Word and Music Association* à Graz en 1997, le label de discipline intermédiaire (« interart discipline ») a été accordé aux Études du mot et de la musique. Le fondateur de cette discipline, Calvin S. Brown, est le premier à avoir abordé les questions de méthodologie. A l'époque, l'interdisciplinarité était mal acceptée et c'est à Steven Paul Scher que l'on doit d'avoir organisé et systématisé ces études ainsi que d'avoir encouragé à transgresser les frontières disciplinaires pour pouvoir parler de « littérature et musique ».

Malgré les problèmes de méthodologie auxquels ces études font face encore aujourd'hui, leur popularité augmente et elles attirent de nouveaux chercheurs. S'il est vrai que des perspectives différentes demeurent, leur champ s'élargit, la théorie et les voies méthodologiques fleurissent et personne ne conteste plus leur légitimité.

L'un des sujets très importants sur lesquels la critique a attiré l'attention est celui de la terminologie. Scher, Wellek, Fry, Vuong, Escal mettent l'accent sur les dangers d'une terminologie vague et imprécise dans la critique. Scher distingue ainsi trois emplois du terme « musical » : l'emploi acoustique, l'emploi évocateur et l'emploi structurel, et seul le dernier usage qui fait allusion à des phénomènes structurels, possède un sens potentiel. Fry, lui, discerne deux emplois : l'emploi sentimental et l'emploi technique du terme. Quant à Vuong, il pense que parler, par exemple, de « contrepoint » littéraire, *stricto sensu*, c'est commettre un contresens car le terme désigne une mise en contraste de deux ou plusieurs intrigues parallèles en littérature, ce

⁷⁹⁷ VUONG, *Musiques de roman*, p. 14.

⁷⁹⁸ BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, p. 277.

qui a été aussi appelé esthétique du montage, et un nombre immense de romans sont construits sur ce modèle⁷⁹⁹.

Ce que Scher et Vuong proposent est d'utiliser les termes musicaux dans la critique littéraire si ces termes désignent des phénomènes littéraires qui se rapportent spécifiquement à certains aspects de la musique. En outre, Vuong ajoute : « Il est facile de critiquer le flou des termes 'musique', 'harmonieux', 'mélodieux', 'chantant' [...] cependant ce flou désigne quelque chose d'impondérable, un je-ne-sais-quoi qui fuit et ne se laisse pas disséquer ; ne serait-ce pas que ce flou désigne une propriété essentielle de la littérature ? »⁸⁰⁰.

Prenant en compte les pièges de l'adjectif « musical », *Pilgrimage* est un roman musical qui écrit et affabule la musique et dans lequel la musique joue un rôle important et complexe. Délimiter le rôle de la musique dans *Pilgrimage* est, comme cette thèse a tenté de le montrer, une tâche indispensable pour mieux comprendre ce roman marginalisé et parfois sous-estimé. Nous nous sommes attachée à révéler le potentiel de *Pilgrimage* en termes de rapports entre musique et littérature et à analyser la manière dont la musique fonctionne dans le roman dans l'espoir que ceci contribuera à la recherche musico-littéraire et ouvrira *Pilgrimage* à de nouveaux défis. Comme l'écrit Vuong, « Autant d'œuvres, autant de façons de donner une forme écrite à la musique, non pas en renouant avec le mythe d'une origine à la fois vierge et muette, mais en développant ses propres ressources suivant une logique interne à l'intrigue, de manière à satisfaire aux exigences de vraisemblance et à séduire par là-même le lecteur »⁸⁰¹.

« [...] Music is essential... Without music there is neither light nor colour... »⁸⁰², écrit Richardson et certes, la musique donne à *Pilgrimage* de la « lumière » et de la « couleur » : elle y également est un élément essentiel. *Pilgrimage* est un roman musical où Richardson a intercalé des descriptions des morceaux de musique classique, religieuse et folklorique, des descriptions d'interprétations de différents morceaux de musique, des citations de paroles de chansons, comptines et poèmes, des références directes et indirectes aux compositeurs et à leurs œuvres musicales. Mais *Pilgrimage* est aussi un roman où la musique est installée au cœur de la production de sens ; elle désigne ce que le langage ne parvient pas à dire et l'aide à dépasser ses

⁷⁹⁹ VUONG, *Musiques de roman*, p. 13.

⁸⁰⁰ VUONG, *Musiques de roman*, p. 17.

⁸⁰¹ VUONG, *Musiques de roman*, p. 51.

⁸⁰² RICHARDSON, *Close Up (1917-1933) Cinema and Modernism*, p. 161.

limites ; elle contribue à la présentation du temps et de la mémoire tout en assurant l'adhésion du lecteur. Par ailleurs, Richardson emploie dans *Pilgrimage* des assonances et des allitérations, joue avec la syntaxe en construisant des phrases très longues, souvent nominales ; elle perturbe la ponctuation traditionnelle, essaie de rendre la qualité des sons et des voix et d'imiter le son musical en employant des italiques ou de transcrire la longueur d'un son ou un mot chanté.

Selon le modèle de Scher, la musique en littérature apparaît sous trois formes : la musique en mots (« word musique ») qui a tendance à imiter le son musical ; des structures et des techniques musicales qui en effet, signifient une imitation ou une expérimentation avec des structures musicales (des principes, des outils, des formules, des concepts musicaux) dans une œuvre littéraire ; et la musique verbale (« verbal music ») qui concerne les descriptions de la musique dans un texte littéraire. Dans *Pilgrimage*, on rencontre les trois.

Cette thèse s'est principalement intéressée à ce que Scher appelle « la musique verbale » car bien qu'elle apparaisse très souvent dans le récit, le scande et lui donne tout son sens, elle n'a guère été étudiée ou prise en compte par la critique. Nous avons tracé les différents types de références musicales, selon la typologie de Scher revue et étendue par Vuong, et dénoué leur signification dans le récit. Comme l'écrit Vuong, « La référence à une musique jouée ou chantée [...] prend valeur d'un symbole pour l'œuvre. C'est pourquoi la scène de description musicale est souvent un moment symbolique et un nœud secret du roman ; un passage où en apparence il ne se passe rien de décisif pour l'intrigue mais où une décision, une prémonition ou une voie sont indiquées »⁸⁰³. Cette thèse a également abordé les « structures et techniques musicales en littérature », définies par Scher, et, bien que dans une moindre mesure, la « musique en mots » (« word music ») ou la tendance à imiter le son musical.

Scher distingue deux types de musique verbale, sujet principal de cette thèse. Le premier type renvoie à un référent alors que le second ne renvoie à rien. Autrement dit, soit l'écrivain représente un morceau de musique qu'il identifie précisément ou qui est identifiable d'une autre manière comme existant, soit il construit un morceau de musique verbale auquel ne correspond pas de morceau de musique en dehors du texte. Vuong différencie également deux types de textes qui rendent la musique selon le degré de référentialité : un texte littéraire qui décrit une

⁸⁰³ VUONG, *Musiques de roman*, p. 29.

musique imaginaire ou une musique réelle qui existe en dehors du texte. Davantage, il rajoute des catégories entre ces deux types. Ainsi, Il déploie ensuite cinq groupes de description musicale en littérature (description d'œuvres musicales imaginaires ou fictives ; description d'œuvres musicales, réelles ou non, qui ne sont pas identifiées ou qui ne sont pas identifiées avec précision et dont le compositeur peut être indiqué ou non ; description d'œuvres musicales qui existent dans la réalité extérieure et qui sont clairement identifiées ; citations de textes de chansons, de chants, de lieder, d'arias, etc. sous différents modes, et citations de partitions dans le texte littéraire). Dans l'ensemble de *Pilgrimage*, on rencontre des descriptions d'œuvres musicales qui ne sont pas clairement identifiées (soit seul le compositeur est indiqué, soit le titre est donné, ce qui rend la possibilité d'identifier le morceau auquel la description correspond peu probable et en général, inutile), des descriptions d'œuvres musicales clairement identifiées et qui existent dans la réalité extérieure, et des citations de textes de chansons, de chants et de poèmes. Les types de descriptions musicales, ou les exemples de musique verbale dans *Pointed Roofs* ont été identifiés dans cette thèse. Ce qui s'imposerait à présent pour encourager et faciliter la recherche musico-littéraire dans *Pilgrimage*, ce serait est une recension systématique, à partir d'une version numérisée du roman, des références musicales dans les treize volumes de *Pilgrimage* pour mieux comprendre et cerner leur signification.

En nous appuyant sur l'approche culturelle de l'interprétation du sens musical de Lawrence Karner et les approches féministes des études musico-littéraires de M. J. Citron, nous avons lu la quête identitaire de la protagoniste Miriam Henderson à la lumière de la musique et avons offert une interprétation de plusieurs descriptions musicales ou « musiques verbales », sélectionnées dans les treize volumes de *Pilgrimage* et liées au pèlerinage de Miriam ainsi qu'à sa quête d'une identité nationale, religieuse et féminine. Ces lectures ont contribué à mieux comprendre *Pilgrimage* comme un roman mettant en scène une quête dans lequel la musique effectue également sa propre quête. La signification de la musique évolue pour la protagoniste et la musique l'accompagne dans son pèlerinage jusqu'à lui ouvrir la porte vers « la joie indépendante » au centre de son être. Par ailleurs, la musique verbale dans *Pilgrimage* aide à approfondir la compréhension de la quête identitaire de Miriam dont les éléments (l'identité nationale, religieuse et féminine) ont été déjà esquissés essentiellement par Jean Radford et Carol Watts. L'analyse des descriptions musicales apporte un complément aux études du roman de Richardson et révèle toute l'ampleur de ce pèlerinage.

La lecture de *Pilgrimage* comme récit d'une quête et de la formation d'une artiste montre que la quête de Miriam est aussi celle d'une identité religieuse et d'une nouvelle relation à Dieu ainsi que d'une identité nationale et féminine. Le pèlerinage d'une vie comme voyage donne une unité à ce roman fleuve qui souvent a été jugé comme étant fragmenté, sans unité et sans intrigue. La musique accompagne la protagoniste dans sa quête identitaire tout en rendant possible la construction de son identité : elle lui donne en effet accès à la « lumière intérieure », au « centre de l'être », ce qui représente le seul but de sa quête identitaire.

Comme Diaz le suggère, le but du pèlerinage chrétien est le développement religieux du pèlerin qui doit arriver à parfaire sa pratique religieuse. Le pèlerin, au cours de son pèlerinage, se départit des oripeaux de la religion pour parvenir à une foi authentique ; il suit un cheminement religieux et spirituel, en quête d'une certaine élévation et établit une nouvelle relation avec Dieu⁸⁰⁴.

Ce que notre analyse a permis de conclure, c'est que le pèlerinage religieux de Miriam est un processus de maturation spirituel continu. Il s'agit d'une quête perpétuelle d'une identité religieuse qui est émancipée des religions organisées, fondée sur l'expérience et la découverte du Royaume des Cieux en soi et est accompagnée par une maturation musicale essentielle. En effet, lorsqu'elle écoute et joue des œuvres de musique classique, Miriam éprouve des moments d'extase qui transforment la réalité et le moment présent.

Ce pèlerinage lui offre également la possibilité de comparer différentes religions organisées. La musique s'avère être une source d'expérience transcendantale et méditative qui lui permet aussi bien de découvrir l'essence religieuse en soi que de répudier les religions organisées. Nous avons identifié le premier volume, *Pointed Roofs*, comme étant particulièrement important pour cerner la relation entre la musique et le pèlerinage religieux de Miriam car c'est dans ce volume que la musique révèle à Miriam la « destination » de sa quête.

Cette prise de conscience, qui sera réitérée de diverses manières, la protagoniste va s'en souvenir pour pouvoir construire et développer plus avant son identité religieuse au cours de son pèlerinage, présenté dans les volumes suivants.

⁸⁰⁴ M.F.L. DIAZ, « *Pointed Roofs* : initiating *Pilgrimage* as quest narrative », *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, Issue Number 3, 2010, p. 53-56.

En identifiant le rapport entre la musique et la théologie comme un dialogue particulièrement intense et vivant mais controversé, et ce, en nous appuyant sur l'étude de Begbie et Guthrie, nous sommes arrivée à la conclusion que les pratiques musicales sont elles aussi conditionnées culturellement et si la théologie leur accorde une place secondaire, l'intégrité de la musique est alors menacée. C'est bien ce que ressent Miriam devant la tendance des religions organisées à considérer la musique comme un moyen de transmettre des idées religieuses et comme un outil pour orienter l'attention vers des vérités théologiques qu'elle ne partage pas. Les hymnes n'ouvrent pas l'accès à « la lumière » au centre de son être (« down to the center of being where everything is seen in perspective »⁸⁰⁵), tant et si bien que la musique religieuse perd pour Miriam son pouvoir et son « intégrité ». Ce sont, en revanche, certains morceaux de musique classique, interprétés à la manière « allemande », en s'oubliant et en s'écoutant, qui ouvrent la voie vers ce centre intérieur où se loge sa foi, indépendamment de toute religion organisée. La quête spirituelle de Miriam continue à travers ses efforts pour devenir écrivain. L'écriture apparaît ainsi comme une continuation de son pèlerinage et de sa quête spirituelle. En écrivant, elle accède au centre de son être et ce processus est la base fondatrice de son identité religieuse et spirituelle. Pour Miriam, la musique possède un pouvoir semblable à celui de l'écriture, le pouvoir d'ouvrir la voie vers le centre de son être où il n'existe ni présent, ni passé ni futur, où ne règnent ni dogmes ni pratiques religieuses et où elle peut oublier son corps et ses péchés pour devenir une simple oreille.

Nous avons analysé ce pouvoir qu'a la musique pour Miriam à travers le concept de « phénomène proto-religieux » de Mark Jennings, lui-même fondé sur celui d'« intuition de l'univers » de Friedrich Schleiermacher. Nous avons montré que Miriam a réfuté l'autorité de la Bible et les doctrines des religions organisées pour créer ses propres croyances religieuses fondées sur l'expérience, selon la philosophie de Schleiermacher. Les moments transcendants que Miriam connaît lorsqu'elle écoute la musique, peuvent être considérés comme des « intuitions de l'Univers », processus parallèle d'intuition (qui dénote la perception immédiate d'une chose comme image) et de sentiment (qui dénote la conscience immédiate de la façon dont cette chose affecte la personne). Au cours de ce processus, qui renvoie au début des religions organisées, l'expérience et l'interprétation ont lieu simultanément. Ce processus donne vie aux

⁸⁰⁵ RICHARDSON, *Pilgrimage* 4, p. 609.

systèmes religieux, à leurs doctrines et leurs symboles, autrement dit, aux religions positives (religions qui définissent la nature du divin à travers une révélation codifiée dans des textes sacrés), et à la religion naturelle, qui en diffère par sa portée universelle et son absence de prétention à décrire la nature du divin. Selon Schleiermacher, la musique peut servir de médium aux personnes dotées d'un talent artistique dans le processus d'intuition de l'univers, elle peut être une source à laquelle on peut puiser pour méditer sur la nature de l'intuition de l'univers et ainsi unir l'expérience que la religion positive permet et l'application universelle de la religion naturelle. Cependant, ce que Miriam éprouve ne relève pas de la religion naturelle. Elle éprouve « l'intuition » et « le sentiment » et en même temps, réfléchit à l'expérience sans être entravée par les limites des systèmes religieux des religions organisées. Elle essaie de comprendre la nature du divin, de trouver une relation nouvelle avec Dieu, une relation sans Christ « médiateur » entre elle et Dieu, sans doctrine, sans Écritures. La nature de la « religion » de Miriam qui se révèle pendant ces moments transcendants n'est ni une religion positive ni une religion naturelle mais un « phénomène proto-religieux », tel que décrit par Jennings. Tentant d'échapper aux religions organisées, Miriam place l'expérience au cœur de sa quête identitaire et de son pèlerinage religieux et celle-ci est indispensable à sa découverte de « la lumière », « du jardin » ou du « Royaume des Cieux en soi ». Miriam ne trouve pas de système religieux qui puisse lui révéler l'essence de la foi ; c'est en elle qu'elle la trouve, à travers ce « phénomène proto-religieux ». Il s'agit d'une expérience religieuse anonyme, d'une expérience du divin en contact avec l'humanité déconnectée des systèmes religieux, enracinée dans l'intuition de l'univers, libérée des contraintes des religions organisées et fondée sur l'expérience. Cela lui donne une idée de l'essence de la religion.

En outre, nous concluons que la musique aide Miriam à bâtir son identité nationale. La musique est à la fois une force puissante qui contribue à la formation de son identité nationale et un élément important de son identité nationale. En nous concentrant sur les éléments essentiels de l'identité nationale, tels que la langue, la religion et leur rapport à la musique, autant que sur la musique elle-même et sa fonction dans la recherche d'une identité nationale, nous constatons que Miriam réévalue son anglicité et l'anglicité en général en opérant des comparaisons avec d'autres nationalités, en particulier, la nationalité allemande.

Son séjour en Allemagne et l'éloignement de son pays lui permettent d'examiner son identité nationale anglaise et son sentiment d'appartenance à l'Angleterre. Au cœur de cet examen se trouvent la musique et l'évolution de ses « idées anglaises sur la musique ». Les comparaisons de la « manière d'être anglaise » et de « jouer la musique à l'anglaise » à la « manière d'être allemande » et de « jouer la musique à l'allemande » sont les plus présentes dans le premier volume. Cependant, la quête de Miriam d'une identité nationale et la redéfinition de son anglicité se poursuivent dans les volumes suivants.

Afin d'esquisser le rôle de la musique dans la quête d'une identité nationale de Miriam, nous avons considéré comme indispensable d'analyser la signification de la musique dans la culture et la société anglaises à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle — période de l'écriture de *Pilgrimage* et où se déroule le récit—et sujet peu exploré. Nous nous sommes appuyée principalement sur la première grande étude de la musique dans la culture britannique, *Imperialism and Music : Britain 1876-1953*, de Jeffrey Richards.

Selon Richards, la musique peut transmettre des sentiments individuels et universels. Elle peut aussi saisir l'esprit d'une époque, d'un lieu et d'une nation car elle fonctionne au sein d'une culture partagée. Une des questions-clés dans son étude concerne la façon dont la musique affecte l'auditeur. Richards conclut, en se fondant sur l'étude d'Anthony Storr, que la musique suscite l'émotion d'une expérience partagée, fondée sur des dénominateurs communs et cette émotion fait partie intégrante de la réception de la musique. Loin d'être dans une sphère autonome, coupée du monde extérieur, la musique existe dans et par une culture ; elle change et son impact évolue tout comme les cultures changent au cours du temps. En mettant ainsi en relation la musique, sa fonction sociale, sa capacité à contribuer à la création d'une identité collective ainsi qu'à la définition et à la promotion d'une identité nationale, nous avons conclu que même si le critique allemand Oscar Adolf Hermann Schmitz a peut-être eu tort de décrire l'Angleterre victorienne comme un pays sans musique, cette constatation, qui a dominé la pensée critique de l'époque, ainsi que la rivalité entre l'Angleterre et l'Allemagne ont considérablement influencé le point de vue de Miriam et sont centrales à sa comparaison de l'anglicité et de la façon « anglaise » de jouer et d'écouter la musique à celles de l'Allemagne. Certes, la plupart des comparaisons que fait Miriam entre les Anglais et d'autres nationalités sont fondées sur des préjugés populaires à l'époque, mais elles aident la jeune femme à établir sa place dans la société

anglaise dans cette période transitoire. Jeffrey Richards, dans sa tentative de définir l'identité musicale anglaise et ses constituants, identifie trois éléments : le protestantisme, la tradition historique et le mysticisme celtique. Ce que nous retrouvons dans *Pilgrimage*, ce sont des descriptions de la musique religieuse de différentes confessions, des comparaisons de la « mélodie » de la langue anglaise et avant tout, de la langue allemande, et des débats sur le nationalisme anglais et allemand ainsi que sur l'impérialisme anglais. C'est ainsi qu'une analyse des hymnes dans *Pilgrimage* s'est imposée au centre de notre recherche sur la quête d'une identité nationale que mène Miriam et la musique.

Les hymnes étaient la musique du peuple et le fondement du culte chrétien ; ils faisant partie de la vie intérieure du peuple et en dehors du sentiment religieux, mettaient en valeur des sentiments populaires et également familiaux. Ils sont devenus le lien culturel le plus important entre les Anglais et représentent le noyau de l'identité nationale.

Bien qu'ayant envie d'affirmer son identité, Miriam se croit au début différente des Anglais et surtout des Anglaises et l'identité anglaise la rebute. La société et la culture anglaises acceptent difficilement son individualité et elle, de son côté, n'accepte pas ses valeurs qu'elle décrit comme étant fausses. Les Anglaises, selon Miriam, ont perdu leur individualité et font semblant. En outre, elle répudie l'église anglicane et ses doctrines, qui sont l'élément le plus important de l'identité nationale. Par son refus d'accepter les prédications de l'Eglise anglicane, l'autorité de la Bible et les hymnes, Miriam coupe le lien culturel le plus important qui la relie aux Anglais. En outre, la langue étant un élément constitutif très important de l'identité nationale, Miriam développe un fort attachement à la langue allemande et sa sonorité. Elle identifie même une qualité différente dans les prières et les hymnes en allemand, une sincérité et une accessibilité qu'elle ne trouve pas dans les hymnes en anglais, ce qui fragilise davantage son identité anglaise. Cependant, Miriam se rend compte de l'imperfection de l'Allemagne et ce pays et son séjour deviennent un état d'esprit, un symbole de liberté et d'autonomie, et non un substitut de son anglicité ébranlée. La façon dont les Allemandes jouent du piano représente le modèle qu'elle doit adopter mais aussi s'approprier pour que ce ne soit pas de l'imitation pure et pour en faire un modèle anglais à elle. L'anglicité telle que Miriam la redéfinit vient ainsi en complément de sa quête d'une identité féminine authentique.

Nous concluons que les trois tenants de la quête identitaire de Miriam—quête d'une identité religieuse, nationale et féminine—sont menés de front et se conjuguent à la construction d'une identité authentique qui repose sur une expérience continue et sur la (re)découverte perpétuelle de la « joie indépendante », de la « lumière » ou du « jardin » perdu au centre de son être où une identité préexistante se trouve. De plus, le cœur de cette quête et de cette aspiration continuelle est la quête d'une identité féminine.

Celle-ci commence par le rejet de la féminité dépourvue d'authenticité—imitation ou mascarade—que les femmes adoptent pour plaire aux hommes ; Miriam, au contraire fonde son identité féminine authentique sur l'expérience. Sa quête se présente comme un conflit entre son corps féminin et son rôle culturel masculin. Cette oscillation entre les deux pôles féminin et masculin ne se résout pas par une union des contraires. Pour Miriam, la quête d'une identité féminine est un conflit perpétuel entre la « féminité » et la « masculinité » de Miriam. Enfin, Miriam ne propose pas de réponse à la question de savoir ce qu'est une femme, ce qu'elle représente, ce qu'est la « vraie » féminité. Si le voyage identitaire de Miriam repose sur la dichotomie féminin/masculin, sa compréhension de la musique reflète son oscillation entre les pôles masculin et féminin et son développement musical reflète le conflit entre ces deux pôles.

Sous l'influence de son père, Miriam méprise au début les femmes sans pour autant s'entendre avec les hommes ; elle croit avoir une approche moderne et radicale de la musique, tout comme son père, mais comprend petit à petit que ce n'est pas le cas. En Allemagne, Miriam se rend compte que le goût musical de son père est très conventionnel et que dans leur famille, la musique n'est qu'un décor. De plus, jouer du piano devant n'importe qui, à n'importe quel moment lui apparaît comme une tâche féminine comparable à d'autres tâches domestiques et est en cela inacceptable. Sa répudiation de sa féminité en faveur de la masculinité se manifeste également dans son attitude envers la musique. Miriam rejette les pièces musicales qu'elle a jouées avant son arrivée en Allemagne et que la musicologie féministe désigne comme étant plus proches des femmes, pour se tourner vers la sonate. La musique de Beethoven, la musique dite « absolue » ou « masculine » l'attire tout comme la « masculinité » qui, à ce stade de son développement identitaire, lui semble plus proche. Cependant, cette « masculinité » n'est qu'un discours masculin qui a été transmis et qui constitue un obstacle dans la construction de son identité féminine authentique. Miriam prend conscience de cet obstacle, modère son mépris pour

les femmes et tente d'adopter le rôle d'une femme « féminine », ce qui se manifeste dans son attitude envers la musique. Elle essaie de jouer du piano avec grâce, comme une femme « féminine », mais très vite abandonne car elle ne se reconnaît pas dans cette image ; elle conclut qu'elle ne pourra pas faire semblant tout sa vie. Elle endosse également le rôle d'une femme « phallique » et projette aussi ce rôle dans son jeu, mais sans succès. En outre, elle analyse la manière dont les femmes et les hommes de son entourage écoutent la musique. Selon elle, les femmes ne réfléchissent pas lorsqu'elles écoutent la musique ; leur réaction à la musique est purement émotionnelle. Par contre, l'écoute masculine encourage la contemplation, questionne les idées et aide à la construction de leur identité masculine. Miriam reconnaît en elle cette capacité soit disant « masculine », loin de toute passivité, et refuse de se servir de la musique uniquement pour séduire les hommes. Cependant, elle remarque que même les hommes ne sont pas toujours capables de ce genre d'écoute ; ils écoutent parfois la musique comme des « femmes » et la réduisent à un décor. Si les femmes jouent pour séduire les hommes et pour exercer leur fonction sociale, les hommes les encouragent dans cette voie. Miriam compatit alors de plus en plus avec les femmes et reconnaît qu'elles sont enfermées dans un cercle vicieux tout comme elle se trouve dans une impasse : sa quête d'une identité féminine authentique passe en effet par les représentations des femmes qui existent déjà et qui émanent des hommes. Constatant que les femmes ne peuvent pas être représentées par les hommes et que les représentations existantes des femmes échouent à rendre compte de la « réalité », Miriam poursuit son pèlerinage qui devient alors une entreprise pour définir et justifier l'existence d'une expérience uniquement féminine. Nous avons montré que c'est la musique qui permet à Miriam d'arriver au cœur de l'expérience et les identités féminines qui restent cependant, selon elle, insaisissables.

La musique dans *Pilgrimage* est certes un discours genré, mais en même temps, elle permet à Miriam d'accéder à la « réalité », au « jardin », à la liberté et à la découverte du centre de soi, où aucune identité de genre n'a plus d'importance. Miriam se montre consciente que la musique n'existe pas dans un vide culturel et que l'expérience musicale est elle aussi influencée par des facteurs culturels mais en même temps le pèlerinage musical de Miriam est une tentative d'entendre la musique comme un moyen de communication non genré.

Miriam fait des efforts continuels pour élaborer une façon authentique de jouer et d'écouter la musique même si c'est très souvent, au cours de son pèlerinage, une tâche très

difficile et presque impossible, tout comme l'est la construction d'une féminité authentique. La conclusion à laquelle Miriam parvient est que toute identité genrée est une mascarade. Cependant, son ambition lui fait poursuivre sa quête. Cette quête de « l'impossible » se reflète également dans sa relation à la musique. Miriam croit en la musique absolue où elle n'entendra pas le discours genré que son entourage et elle-même connaissent. Elle croit également à une identité genrée authentique même si elle est consciente que son destin est d'être le champ de bataille de la féminité et de la masculinité, ce qui est étroitement lié, dans le récit, au concept du « jardin ».

L'un des premiers souvenirs d'enfance de Miriam est associé au jardin de sa maison familiale. Le jardin de son enfance, le souvenir de ce jardin se révèle être, au cours de son pèlerinage, le centre de sa quête liée à l'identité de genre et à la musique. Le « jardin » est un lieu mystique, le fondement édénique de son individualité et du début de sa conscience. Bien plus qu'un souvenir qui lui rappelle la sécurité familiale, les années de calme et de joie pure et infantile, ce jardin représente le mariage de son corps et sa conscience. Il marque le début de sa conscience, de son indépendance et de sa liberté ; c'est le « paradis perdu » qu'elle cherche et qui devient le but de son pèlerinage. Se le remémorant, elle retrouve un sentiment de vivacité et d'autonomie, seule « réalité » qui existe pour elle. Le « jardin » est un état hors de la vie et de la société qui définit l'identité genrée selon deux pôles, masculin et féminin. Tous les moments transcendants que Miriam éprouve trouvent leur origine dans ce souvenir du jardin de son enfance où l'enfant n'est pas consciente de son identité genrée.

Pour Miriam, la musique a le pouvoir de déclencher de tels moments de transcendance. La première fois que Miriam éprouve une expérience transcendante, c'est en Allemagne lors de la soirée de *Vorspielen*. Au début de son pèlerinage, Miriam ressent intuitivement que la musique possède le pouvoir de créer des expériences transcendantales où l'identité de genre n'a plus d'importance. Cependant, elle se perd dans le discours genré associé à la musique. Peu à peu, Miriam s'aperçoit que les opinions des hommes de son entourage, comme celles de son père et de son ancien professeur de musique, sont les produits de la réception de la musique classique canonique. Cette réception élimine l'écoute féminine ainsi que les réactions et l'expérience féminines. Miriam se lance alors dans une réévaluation de l'écoute et essaie de développer une

écoute active et créative plutôt que réceptive et passive qui mette en valeur la fusion des rôles d'interprète et d'auditeur.

La conclusion que nous tirons est que Miriam trouve dans la musique un medium qui peut ouvrir l'accès à une expérience où l'identité de genre n'a aucune importance. Désorientée par ses deux « natures », masculine et féminine, Miriam les répudie l'une après l'autre au début de sa quête puis revient à elles pour les répudier à nouveau. Le pèlerinage qu'elle effectue lui apprend que sa vie est une bataille perpétuelle entre ces deux pôles, d'une part, et sa relation à la musique, d'autre part, et Miriam dépeint cette lutte sans solution. Parfois, l'écoute et le jeu de Miriam suggèrent une identification à l'identité masculine, parfois à l'identité féminine. Néanmoins, Miriam décrit des expériences musicales où elle met de côté cette lutte identitaire et développe une écoute qui se dessaisit du discours genré. Lors de ces expériences musicales, elle n'est qu'un récepteur ; le passé, le présent et le futur ne sont plus distincts, la division entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur se dissout. Ces expériences musicales lui donnent accès au « jardin », à la « lumière », à la « joie indépendante », à la « liberté suprême », au « centre de son être ». Surmontant tous les obstacles, elle accède alors à ce lieu mystique au cœur d'elle-même et son être authentique existe dans une réalité intemporelle. La musique a la capacité d'ouvrir cette voie et encourage Miriam à poursuivre sa quête. Cette quête implique un rattachement unique au centre de son être et un abandon de tout engagement dans le monde extérieur mais c'est un prix qu'elle est prête à payer au vu de la joie que cette (re)découverte perpétuelle apporte. Le voyage continu vers le centre de son être est la seule « destination » et la seule « réalité ». Il ne s'agit pas d'une création ou d'une recreation, d'une copie ou d'une mascarade mais d'une « réalité » intérieure qui existe déjà et qu'elle doit perpétuellement retrouver. L'objet de la quête de Miriam n'est plus simplement une identité nationale, religieuse et féminine mais une libération de la conscience qui s'est construite dans la société anglaise. Il s'agit d'une quête d'une complétude spirituelle, de l'esprit même de la vie, voire de l'indicible. Dans son essence, la quête identitaire de Miriam est liée à la musique par cette aspiration à l'ineffable.

Pour comprendre le rôle que joue la musique dans le pèlerinage de la protagoniste, nous avons examiné ses expériences musicales. Miriam connaît des expériences musicales qui tantôt affirment tantôt nient sa féminité ou sa masculinité, des expériences musicales profondément

genrées mais aussi des expériences qui appellent la « lumière » et la « joie indépendante », des expériences qui tantôt l'enferment dans sa quête tantôt la libèrent. La musique apparaît tantôt comme un piège pour Miriam tantôt comme un idéal auquel elle aspire perpétuellement.

Par ailleurs, nous avons montré que la musique n'est pas seulement un thème dans *Pilgrimage*. En dehors de son rôle lié à la protagoniste, la musique joue un rôle dans le récit. Richardson s'appuie sur la musique pour concevoir un roman qui réfracte la « réalité » et s'assure de la collaboration du lecteur.

Tout d'abord, *Pilgrimage* tente de rompre avec la tradition romanesque et les procédés du roman du dix-neuvième siècle. Il est fondé sur une méfiance à l'égard de la capacité du langage à rendre la « réalité ». Les jeux de mots, devinettes et calembours que Richardson emploie déploient le potentiel du langage et déstabilisent le lien entre le signifiant et le signifié. L'écriture de ce roman peut être considérée comme un effort pour libérer le langage, l'ouvrir à la polysémie et pour mettre à la disposition du lecteur un espace auquel il puisse se rattacher. En outre, Richardson suspend la voix autoritaire du narrateur traditionnel qui guide le lecteur pour accorder au lecteur un rôle créatif analogue à celui de l'écrivain. Elle se sert du détail et d'une ponctuation inhabituelle pour permettre au lecteur d'accéder aux nœuds de signification et à de nouvelles façons de lire. En outre, Richardson construit un roman qui se fonde sur le courant de conscience de la protagoniste et non sur l'intrigue. Dans *Pilgrimage*, la forme est aussi importante que le contenu. La quête de Richardson consiste à trouver le moyen d'exprimer ce que les mots ne peuvent dire et à rendre au roman ce qui lui manque. Pour y parvenir, Richardson cherche au-delà des mots et se tourne vers d'autres arts, en particulier, vers la musique.

Son projet est et demeure essentiellement littéraire. Son effort pour intégrer les principes musicaux dans la construction du texte narratif met en valeur son désir d'utiliser la musique comme modèle pour le fonctionnement sémiotique du texte narratif et d'influer sur la façon dont le texte fait sens et le communique en réfractant la « réalité ». Ensuite, nous avons montré que Richardson se sert de la musique pour construire le texte pour qu'il puisse mieux représenter la conscience, le processus de réflexion et le monde intérieur de sa protagoniste. Richardson est s'intéresse principalement à la représentation de la réalité mentale, d'états psychologiques qui sont d'une certaine manière inaccessibles au langage et irréprésentables. Ce doute que manifeste

Richardson quant à la fonction mimétique de la littérature se traduit par son recours à la musique comme modèle. Comme Eric Prieto, dont l'étude musico-littéraire est d'une aide inestimable, nous pensons que ce que le modèle musical met en valeur est une mimésis « dirigée vers l'intérieur », ce que Pietro appelle « listening in »⁸⁰⁶. La musique est un modèle d'autonomie sémantique, un modèle d'un mode de signification qui ne limite pas la pensée à la dénotation des mots et un modèle de structure de la pensée. L'emploi métaphorique de la musique dans *Pilgrimage* permet de représenter la logique de la pensée et fournit une alternative à l'ordre logique qui régit les formes narratives traditionnelles et le discours littéraire conventionnel.

Richardson trouve dans la musique un modèle adapté au processus et à la structure de la mimesis littéraire et elle s'en sert d'une manière qui affecte directement la construction du roman. La musique dans *Pilgrimage* touche la structure du roman et la technique narrative. Ce que nous proposons ne s'écarte pas de la conclusion de Prieto selon qui l'intérêt que portent les écrivains modernistes aux modèles musicaux provient d'un intérêt pour des modes de communication qui résistent à la dénotation et facilitent l'exemplification et mettent la métaphoricité au cœur du projet littéraire qui se sert de la musique comme modèle. Ce qui rend ce projet possible est le fait que la musique fait sens à l'extérieur, en dehors d'elle-même.

Ne disposant que de peu d'éléments extratextuels sur ce que Richardson pense de la musique et de la façon dont elle fait sens, nous déduisons des propos de Miriam, qui considère la musique comme un « solvant », l'opinion de Richardson sur la métaphore et l'emploi de la musique verbale dans *Pilgrimage*.

Cependant, il nous est apparu que *Pilgrimage* est un roman où le récit n'adopte pas un modèle musical formel : il n'est pas comparable au leitmotiv ni au contrepoint ni à la sonate. Ce que *Pilgrimage* emprunte à la musique, c'est l'accent mis sur la forme, ce sont des principes d'organisation qui ne sont pas d'ordre dramatique, c'est un modèle pour le fonctionnement de la pensée et une métaphore du fonctionnement de la conscience. La musique aide à présenter le pouvoir et le fonctionnement de la mémoire et les dimensions temporelles de la pensée ; elle aide à modifier le fonctionnement sémiotique du texte et à poser l'acte mental comme critère premier de la vérité. Richardson utilise la musique comme modèle pour construire le sens et s'appuie sur

⁸⁰⁶ PRIETO, *Listening In*, p. x.

la capacité de la musique à révéler un au-delà de la division du temps en passé, présent et futur. La technique littéraire de Richardson repose sur la répétition et la variation, l'analogie et l'exemplification ; ces procédés et plus généralement, les notions de style, de pensée et de temps lient la musique et la narration. Comme l'écrit Vuong, « L'élément commun et fondamental où baignent les deux arts, c'est le temps »⁸⁰⁷. *Pilgrimage* développe simultanément un axe vertical et un axe horizontal. Au fond, la trame narrative de *Pilgrimage* suit une ligne progressive dans le temps (le récit couvre vingt ans de la vie de Miriam Henderson de 1893 à 1912) mais en même temps échappe au caractère linéaire. *Pilgrimage* met en valeur une progression diachronique mais offre également (par les répétitions et les variations, par l'aperçu continu des événements, des expériences et des sentiments) un développement synchronique. La musique, dotée de simultanéité harmonique, offre un modèle pour rendre les événements multiples de la réalité sur un axe à la fois vertical et horizontal.

Pour présenter l'enchaînement des idées et illustrer le déroulement de la pensée dans sa dimension temporelle comme une trace qui n'est jamais définitive et qui est constamment sujette à modification, Richardson emploie la technique musicale de la variation et de la répétition. On remarque un constant va-et-vient entre certaines idées de la protagoniste et ce que Miriam dit n'est jamais définitif. Certains événements de la vie de la protagoniste sont présentés différemment dans les divers volumes par le biais de la mémoire de la protagoniste et les raisons de certaines décisions sont également présentées différemment au cours de son pèlerinage. Par ailleurs, certains morceaux de musique et certains souvenirs reviennent à plusieurs reprises. Ces deux techniques musicales, même si elles sont peut-être employées intuitivement, confèrent une organisation nouvelle au récit qui, au lieu de ne suivre qu'une progression linéaire, se fonde sur des principes musicaux tels que la variation et la répétition, et va jusqu'à prendre une forme circulaire, la fin de *Pilgrimage* coïncidant avec le début de l'écriture du roman.

Ce que Richardson emploie consciemment dans *Pilgrimage*, c'est, à notre avis, « l'accompagnement musical ». En rapprochant son esthétique de l'art cinématographique, présentée dans ses articles publiés dans *Close Up*, des propos de la protagoniste de *Pilgrimage*, on s'aperçoit que le concept d'« accompagnement musical » peut synthétiser le rôle de la musique dans l'ensemble du roman. *Pilgrimage* comporte des descriptions et des références à

⁸⁰⁷ VUONG, *Musiques de roman*, p. 32.

différents morceaux de musique mais certains, tels que la *Marche funèbre* de Chopin ou la *Sonate Pathétique* de Beethoven, apparaissent tout au long du pèlerinage de la protagoniste. Réfutant la possibilité de lire ces répétitions comme un emploi de la technique musicale du leitmotiv en raison de l'impossibilité de lier ces thèmes à une idée, principe sur lequel repose le leitmotiv, nous proposons le concept d'« accompagnement musical » comme expliquant globalement l'emploi par Richardson de descriptions musicales ou d'exemples de musique verbale dans *Pilgrimage*.

« L'accompagnement musical » suscite la coopération de la conscience créatrice du lecteur. La collaboration du lecteur ne peut avoir lieu que si le lecteur est d'abord capable de s'oublier en tant que récepteur passif. Pour assumer un rôle collaboratif et aussi créatif que celui de l'écrivain, le lecteur doit plonger dans la « réalité » du roman et c'est « l'accompagnement musical », parmi d'autres outils, qui rend possible ce défi. La musique ne sera ni un obstacle ni un son étranger si elle accompagne en continu le récit et s'y fond. La conscience créative du lecteur pourra s'attacher à la musique qui accompagne le récit. Son rôle est de contribuer à la création du roman et sa « réalité ». La lecture doit être lente (les détails, la ponctuation et l'accompagnement musical, c'est à dire la musique verbale, ralentissent la lecture), le lecteur concentré et calme pour pouvoir collaborer. Même si l'accompagnement musical semble supposer une division de l'attention, il a l'effet contraire : il aide à la réception du roman car la musique suscite la faculté de voir les choses en corrélation, la forme et le contenu dans leur relation mutuelle. La musique promeut la capacité de vision que le langage réduit.

En conclusion, ce que cette thèse a tenté à faire, c'est d'éclaircir le projet artistique très complexe que Richardson a entrepris. En approfondissant le rôle de la musique dans *Pilgrimage*, nous avons tenté d'éclairer et de justifier les procédés que Richardson a mis en oeuvre pour atteindre son but. Analyser la musique en tant que sujet et modèle narratif ainsi que son rôle—aspects négligés du roman—nous a permis de comprendre la forme narrative de *Pilgrimage*, la technique de Richardson et ce que la critique traditionnelle a considéré comme des défauts. Cette recherche musico-littéraire sur *Pilgrimage* a contribué à faire émerger certaines caractéristiques du roman qui ont résisté aux outils la critique littéraire plus traditionnelle. Par ailleurs, nous n'avons pas tenté d'épuiser ce sujet mais au contraire, d'offrir un vue d'ensemble qui pourra inciter d'autres chercheurs à poursuivre cette recherche. En outre, en nous appuyant à la fois sur

le modèle de Steven Paul Scher (la division tripartite de la relation musique/littérature) et sur la méthodologie d'Eric Prieto et de Hoa Hoi Vuong qui met en valeur le statut métaphorique, mais non moins important, du modèle musical que la littérature adopte, nous espérons avoir abordé l'un des sujets les plus importants et les plus actuels des études musico-littéraires.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

DOROTHY MILLER RICHARDSON

- romans

Pilgrimage (4 vols. Volume 1 : *Pointed Roofs*, 1915 ; *Backwater*, 1916 ; *Honeycomb*, 1917 ; Volume 2 : *The Tunnel*, 1919 ; *Interim*, 1919 ; Volume 3 : *Deadlock*, 1921 ; *Revolving Lights*, 1923 ; *The Trap*, 1925 ; Volume 4 : *Oberland*, 1927 ; *Dawn's Left Hand*, 1931 ; *Clear Horizon*, 1935 ; *Dimple Hill*, 1938 ; *March Moonlight*, 1967). London: Virago, 1979.

- nouvelles

« A Sussex Auction ». [unsigned] *The Saturday Review*, 105 (13 June 1908) : 755.

« A Sussex Carrier ». [unsigned] *The Saturday Review*, 107 (19 June 1909) : 782-783.

« Hay-Time ». [unsigned] *The Saturday Review*, 108 (31 July 1909) : 132.

« A Village Competition ». [unsigned] *The Saturday Review*, 108 (7 August 1909) : 165-166.

« Haven ». [unsigned] *The Saturday Review*, 108 (4 December 1909) : 440-441.

« The Wind ». [unsigned] *The Saturday Review*, 108 (4 December 1909) : 691.

« December ». [unsigned] *The Saturday Review*, 108 (25 December 1909) : 785-786.

« The End of the Winter ». [unsigned] *The Saturday Review*, 109 (19 February 1910) : 234-235.

« Lodge Night ». [unsigned] *The Saturday Review*, 110 (19 November 1910) : 642-643.

« Dans La Bise ». [unsigned] *The Saturday Review*, 111 (14 January 1911) : 46-47.

« Gruyeres ». [unsigned] *The Saturday Review*, 111 (18 February 1911) : 208-209.

« March ». [unsigned] *The Saturday Review*, 111 (4 March 1911) : 267.

« The Holiday ». [unsigned] *The Saturday Review*, 112 (26 August 1911) : 268-269.

« The Conflict ». [initialled] *The Saturday Review*, 112 (25 November 1911) : 673-674.

« Across the Year ». *The Saturday Review*, 112 (23 December 1911) : 795-796.

« Welcome ». *The Saturday Review*, 113 (18 May 1912) : 620-621.

« Strawberries ». *The Saturday Review*, 113 (22 June 1912) : 778-779.

« August ». *The Saturday Review*, 114 (3 August 1912) : 142.

« Peach Harvest ». *The Saturday Review*, 114 (19 July 1913) : 78-79.

« Dusk ». [unsigned]. *The Saturday Review*, 118 (10 October 1914) : 392-393.

« The Garden ». *Transatlantic Review* 2, (August 1924) : 141-143.

Journey to Paradise. Trudi Tate. Ed. London : Virago, 1989. 21-24.

- autobiographies

« The Human Touch ». *The Saturday Review*, 109 (4 June 1910) : 724.

« Future of the Novel ». Interview. *Pall Mall Gazette*, (20 January 1921) : 7.

Letter of congratulation in « The Fanfare Movement ». *Fanfare : A Musical Causerie*, 1 (10 October 1921) : 1.

« Equilibrium ». *Little Review*, 8 (Spring 1922) : 37.

« Confessions ». Reply to questionnaire from the editors. *Little Review*, 12 (May 1929) : 70-71.
Note to editors. *Little Review*, 12 (May 1929) : 31.

« Autobiographical Sketch ». *Authors Today and Yesterday*. Stanley J. Kunitz. Ed. New York : H.W. Wilson, 1933 : 562.

« Beginnings : A Brief Sketch ». Ten Contemporaries : Notes Toward Their Definitive Bibliography. 2nd Ser. John Gawsworth [pseud of Terence Armstrong]. Ed. London : Joiner & Steele, 1933 : 195-198. *Journey to Paradise*. Ed. Trudi Tate. London : Virago, 1989. 110-113.

« The Artist and the World To-Day ». Ed. Geoffrey West. *Bookman* [London], 86 (May 1934) : 94.

Goldring. « Dorothy M. Richardson : Data for Spanish Publisher ». Joseph Prescott. Ed. *London Magazine*, 6 (June 1959) : 14-19.

- articles et essais

« The Russian and His Book ». [unsigned] *Outlook*, 10 (4 October 1902) : 267-268.

« Days with Walt Whiteman ». *Ye Crank*, 4 (1906), 259-63.

« The Reading of 'The Jungle' ». *Crank*, 4 (September 1906) : 290-293.

« Jesus in Juteopolis ». *Crank*, 4 (October 1906) : 331-332.

« The Amazing Witness ». *Crank*, 4 (October 1906) : 332-334.

« From 'In the Crank's Library': *In the Days of the Comet* ». *Crank*, 4.11. (November 1906) : 372-376. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 399-400.

« How We Are Born ». *Ye Crank*, 5 (January 1907) : 44-47.

« The Odd Man's Remarks on Socialism ». *Ye Crank*, 5 (January 1907) : 30-33.

- « Socialism and Anarchy: An Open Letter to the 'Odd Man' ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (February 1907) : 89-91.
- « The Future in America ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (February 1907) : 95-99.
- « A Sheaf of Opinions: Lowes Dickinson's A Modern Symposium ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (March 1907) : 153-157.
- « Socialism and the Odd Man ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (March 1907) : 147-149.
- « A French Utopia ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (April 1907) : 209-214.
- « A Last Word to the Odd Man About Socialism ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (April 1907) : 180-182.
- « Down with the Lords ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (May 1907) : 257-261.
- « Thearchy and Socialism ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (May 1907) : 237-239.
- « Notes About a Book Purporting to Be About Christianity and Socialism ». *Ye Crank and the Open Road*, 5 (June 1907) : 311-315.
- « The Open Road ». *Open Road*, ns 1 (September 1907) : 153-158.
- « Nietzsche ». *Open Road*, ns 1 (November 1907) : 243-248.
- « Towards the Light ». *Open Road*, ns 1 (December 1907) : 304-308.
- « The Disabilities of Women ». *The Freewoman*, 1 (15 August 1912) : 254-255.
- « Cosmic Thinking ». [unsigned] *Plain Talk*, (July 1913) :13.
- « Slavery ». [unsigned] *Plain Talk*, (July 1913) :13-14.
- « Wanted : The Play-Spirit ». *Plain Talk*, (July 1913) : 5-6.
- « The Conversion of a Specialist ». *The New Freewoman*, 1 (15 October 1913) : 174.

« The Reality of Feminism ». *Ploughshare*, n.s.2.8. (September 1917) : 241-246. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 401-407.

« Review of Psycho-Analysis : A Brief Account of the Freudian Theory by Barbara Low ». *Dental Record*, 40 (2 August 1920) : 522-23.

« The Perforated Tank ». *Fanfare*, 1 (15 October 1921) : 29.

« Science and Linguistics by Layman ». [unsigned] *Dental Record*, 42 (1 March 1922) : 149-150.

« A Vision 2000 Years Old/What H.G. Wells Would Stand For ». *Daily Herald* [London], (8 November 1922) : 4.

« Long Skirted menace ». *Daily Mail* [London], (30 November 1922) : 8.

« Talent and Genius ». *Vanity Fair*, 21.2 (October 1923) : 118 ; 120. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 407-411.

« Veterans in the Alps ». *The Sphere*, 96 (29 March 1924) : 354.

« About Punctuation ». *Adelphi*, 1.11. (April 1924) : 990-996. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 414-419.

« Alpine Spring ». *Sphere*, 97 (12 April 1924) : 44.

« Women and the Future ». *Vanity Fair*, 2/2. (April 1924) : 39-40. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 411-414.

« The Parting of Wordsworth and Coleridge : A Footnote ». *Adelphi*, 1 (May 1924) : 1107-1109.

« A Note on George Fox ». *Adelphi*, 2 (July 1924) : 148-150.

« Brothers Rabbit and Rat ». *Adelphi*, 2 (August 1924) : 247-249.

« A Sculptor of Dreams ». *Adelphi*, 2 (October 1924) : 422-427.

« The Role of the Background : English Visitors to the Swiss Resorts During the Winter Sports Season ». *The Sphere*, 99 (22 November 1924) : 226.

« The Man from Nowhere ». *Little Review*, 10 (Autumn 1924 - Winter 1925) : 32-35.

« What's in a Name? ». *Adelphi*, 2 (December 1924) : 606-609.

« Women in the Arts ». *Vanity Fair*, 24, (May 1925) : 47 ; 100. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 419-423.

« The Status of Illustrative Art ». *Adelphi*, 3 (June 1925) : 54-57.

Theobald, R. [pseud. of DMR] « Why Words? ». *Adelphi*, 3 (August 1925) : 206-207.

« Anthel of New Jersey ». *Vanity Fair* [New York], 25 (November 1925) : 136 ; 138.

Theobald, R. [pseud. of DMR] « Spengler and Goethe : A Footnote ». *Adelphi*, 4 (November 1926) : 311-312.

« Continuous Performance ». *Close Up*, 1/1. (July 1927). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 160-161.

« Continuous Performance II : Musical Accompaniment ». *Close Up*, 1/2. (August 1927). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 162-163.

« Continuous Performance III : Captions ». *Close Up*, 1/3. (September 1927). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 164-165.

- « Continuous Performance IV : A Thousand Pities ». *Close Up*, 1/4. (October 1927). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 166-167.
- « Continuous Performance V : There's No Place Like Home ». *Close Up*, 1/5. (November 1927). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 168-169.
- « Continuous Performance VI : The Increasing Congregation ». *Close Up*, 1/6. (December 1927). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 170-171.
- « Continuous Performance VII : The Front Rows ». *Close Up*, 2/1. (January 1928). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 172-174.
- « A Note on Household Economy ». *Close-Up*, 2 (February 1928) : 58-62.
- « Journey to Paradise ». *Fortnightly Review*, ns 123 (1 March 1928) : 407-414.
- « Continuous Performance VIII ». *Close Up*, 2/3. (March 1928). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 174-176.
- « Portrait of an Evangelist ». *New Adelphi*, 1 (March 1928) : 270-271.
- « Continuous Performance IX : The Thoroughly Popular Film ». *Close Up*, 2/4. (April 1928). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 177-179.
- « Continuous Performance X : The Cinema in the Slums ». *Close Up*, 2/5. (May 1928). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 180-181.
- « The Queen of Spring ». *Focus*, 5 (May 1928) : 259-262.
- « Anticipation ». *Focus*, 5 (June 1928) : 322-325.

- « Continuous Performance XI : Slow Motion ». *Close Up*, 2/6. (June 1928). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 182-183.
- « Das Ewig-Weibliche ». *New Adelphi*, 1 (June 1928) : 364-366.
- « Compensations? ». *Focus*, 6 (July 1928) : 3-7.
- « Continuous Performance XII : The Cinema in Arcady ». *Close Up*, 3/1. (July 1928). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 184-186.
- « Films for Children ». *Close-Up*, 3 (August 1928) : 21-27.
- « Madame August ». *Focus*, 6 (August 1928) : 67-71.
- « Decadence ». *Focus*, 6 (September 1928) : 131-134.
- « Puritanism ». *Focus*, 6 (October 1928) : 195-198.
- « Where Is Miss Jameson's Suburbia? ». *Evening News* [London], 2 October 1928 : 8.
- « Peace ». *Focus*, 6 (November 1928) : 259-262.
- « Post Early ». *Focus*, 6 (December 1928) : 327-331.
- « Mr Clive Bell's Proust ». *New Adelphi*, 2/2 (1929), 160-2.
- « Law ». *Purpose*, 1.2 (1929) : 67-68.
- « Resolution ». *Purpose*, 1 (January-March 1929) : 7-9.
- « Continuous Performance : Pictures and Films ». *Close Up*, 4/1. (January 1929). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 186-189.
- « Continuous Performance : Almost Persuaded ». *Close Up*, 4/6. (June 1929). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 190-192.

« Leadership in Marriage ». *New Adelphi*, 2 (June-August 1929) : 345-348.

« Review of Experiments with Handwriting by Robert Saudek ». *New Adelphi*, 2 (June-August 1929) : 380.

« Talkies, Plays and Books : Thoughts on the Approaching Battle Between the Spoken Pictures, Literature and the Stage ». *Vanity Fair* [New York], 32 (August 1929) : 56.

« Continuous Performance : Dialogue in Dixie ». *Close Up*, 5/3. (September 1929). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 193-196.

« The Censorship Petition ». *Close-Up*, 6 (January 1930) : 7-11.

« Continuous Performance : A Tear for Lycidas ». *Close Up*, 7/3. (September 1930). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 196-201.

« The Return of William Wordsworth ». *Adelphi* [Review Supplement], ns 1 (December 1930) : xvi-xix.

« Man Never Is.... ». *Adelphi*, ns 1 (March 1931) : 521-522.

« Continuous Performance : Narcissus ». *Close Up*, 8/3. (September 1931). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 201-203.

« Continuous Performance : This Spoon-Fed Generation? ». *Close Up*, 8/4. (December 1931). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 203-205.

« Continuous Performance : The Film Gone Male ». *Close Up*, 9/1. (March 1932). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 205-207.

« Continuous Performance ». *Close Up*, 10/2. (June 1933). *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 207-209.

« Review of Documents 33, April-August ». *Close-Up*, 10 (September 1933) : 295-296.

« Beach and Adrienne Monnier ». *Mesures*, (15 January 1935) : 155-166.

« Novels ». *Life and Letters To-day*, 15, (1936) : 188-189. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 432-435.

« C.F. Ramuz ». *Life and Letters To-day*, 14 (Summer 1936) : 46-47.

« Yeats of Bloomsbury ». *Life and Letters To-day*, 21 (April 1939) : 60-66.

« Adventure for Readers ». *Life and Letters To-day*, 22 (July 1939) : 45-52. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 425-429.

« A Talk About Talking ». *Life and Letters To-day*, 23 (December 1939) : 286-288.

« Needless Worry ». *Life and Letters To-day*, 24 (February 1940) : 160-163.

« Old Age ». *Adam International Review*, 31. 310-312 (1966) : 25-26.

« Foreword to *Pilgrimage* ». *Pilgrimage*. London : Dent, 1967. 9-12. *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990. 429-432.

- correspondance

Thomson, George H. *Dorothy Richardson : A Calendar of Letters*. ELT Press, E-Book, 2007.

Sources secondaires

I BIOGRAPHIES DE DOROTHY MILLER RICHARDSON

- ouvrages

BLAKE, Caesar. *Dorothy Richardson*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1960.

FROMM, Gloria. *Dorothy Richardson : A Biography*. Urbana : University of Illinois Press, 1977.

ROSENBERG, John. *Dorothy Richardson : The Genius They Forgot. A Critical Biography*. London : Gerald Duckworth & Co Ltd, 1973.

- articles

GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. Eds. « Dorothy Richardson ». *The Norton Anthology of Literature by Women : The Traditions in English*. 2nd ed. New York & London : W.W. Norton, 1996 : 1255-1257.

GLINKIN, Gloria. « Dorothy Richardson ; The Personal "Pilgrimage" ». *PMLA* 78, (December 1963) : 586-600.

II OEUVRES CRITIQUES CONSACREES A DOROTHY MILLER RICHARDSON

- ouvrages

BLAKE, Caesar R. *Dorothy M. Richardson*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1960.

BLOOM, Harold. Ed. *British Women Fiction Writers. 1900-1960*. 2 vols. Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1997.

BLUEMEL, Kristin. *Experimenting on the Borders of Modernism : Dorothy Richardson's "Pilgrimage"*. Athens : University of Georgia Press, 1997.

CHAUHAN, H.G.S. *Stream of Consciousness and Beyond in the Novels of Dorothy M. Richardson*. New Delhi : Harman Publishing House, 1990.

FEST, Kerstin. *And All Women mere Players : Performance and Identity in Dorothy Richardson, Jean Rhys and Radclyffe Hall*. Wien : Braumüller, 2009.

FOULI, Janet. *Structure and Identity : the Creative Imagination in Dorothy Richardson's Pilgrimage*. Faculté des Lettres de la Manouba, Tunis, 1995.

GEVIRTZ, Susan. *Narrative's Journey : The Fiction and Film Writing of Dorothy Richardson*. New York : Peter Lang, 1996.

HANSCOMBE, Gillian. *The Art of Life : Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness*. London : Peter Owen, 1982.

HORACE, Gregory. *Dorothy Richardson : An Adventure in Self-Discovery*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1967.

LABOVITZ, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine : The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. New York : Peter Lang, 1986.

LLANTADA Díaz, María Francisca. *Form and Meaning in Dorothy M. Richardson's Pilgrimage*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2007.

McCRACKEN, Scott. *Masculinities, Modernist Fiction and the Urban Public Sphere*. Manchester : Manchester University Press, 2007.

PARSONS, Deborah. *Theorists of the modernist novel : James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. Abingdon : Routledge, 2007.

POWYS, John Cowper. *Dorothy M. Richardson*. London : Village Press, 1974.

RADFORD, Jean. *Dorothy Richardson*. New York & London : Harvester Wheatsheaf ; Bloomington : Indiana University Press, 1991.

SCOTT, Bonnie Kime. *Refiguring Modernism*. 2 vols. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1995.

STALEY, Thomas. *Dorothy Richardson*. Boston : Twayne Publishers, 1976.

STAMM, David. *A Pathway to Reality. Visual and Aural Concepts in Dorothy Richardson's Pilgrimage*. Tübingen : Francke Verlag, 2000.

STEINBERG, Erwin R. Ed. *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel*. New York & London : Kennikat Press, 1979.

THOMSON, George. Ed. *A Reader's Guide to Dorothy Richardson's "Pilgrimage"*. Fwd. by Kristin Bluemel. Greensboro, NC : ELT Press, 1996.

---. *Notes on 'Pilgrimage' : Dorothy Richardson Annotated*. Greensboro, N.C. : ELT Press, 1999.

TUCKER, Eva.*the enchanted guest of spring and summer - Dorothy Richardson, 1873-1957 : A Reassessment of her Work*. Hypatia Press, 2003.

URS, W.B. *Streams of Consciousness : Dorothy Richardson and James Joyce*, Willisau : Buchverlag Willisauer Bote, 1981.

WATTS, Carol. *Dorothy Richardson*. Writers and their Work Series. Plymouth : Northcote in association with The British Council, 1995.

WINNING, Joanne. *The Pilgrimage of Dorothy Richardson*. Madison : University of Wisconsin Press, 2000.

- articles

Anon. « An Original Book ». *Saturday Review Literary Supplement* (London) 120. (16 October 1915) : vi-viii.

Anon. « Miss Richardson's First Novel of a Governess's Adventures – Some Recent Works of Fiction ». *New York Times Book Review*, (31 December 1916) : 577.

Anon. « New Novels ». *Times Literary Supplement*, (27 July 1916) : 358.

Anon. « The Scarlet Woman ». *Nation* (London) 19. (19 august 1916) : 640-642.

Anon. « New Novels : Honeycomb ». *Times Literary Supplement*. (18 October 1917) : 506

Anon. « Lucky Conjecture ». *Nation* (London) 22. (24 November 1917) : 280.

Anon. « According to Miriam ». *Saturday Review* (London) 124. (24 November 1917) : 422.

Anon. « The Tunnel ». *Nation* (London). (8 March 1919) : 682.

Anon. « Fiction ». *Spectator* n° 4733. (15 March 1919) : 330-31.

Anon. « New Novels ». *Times Literary Supplement*. (18 December 1919) : 766.

Anon. « Miriam's Chronicle ». *Nation* (London). (31 January 1920) : 612-14.

Anon. « Books of the Month : Novels ». *London Mercury* 1. (February 1920) : 473-74.

Anon. « Deadlock ». *Times Literary Supplement*. (24 February 1921) : 123.

Anon. « Fiction. Miss Richardson's New Novel ». *The Spectator* n° 4839. (26 march 1921) : 403.

Anon. « Vanish ». *The Nation and Athenaeum* n° 29. (23 July 1921) : 621-22.

Anon. « New Novels. Revolving Lights ». *Times Literary Supplement*. (19 April 1923) : 266.

Anon. « Proust, Joyce and Miss Richardson ». *The Spectator* 130. (30 June 1923) : 1084-85.

Anon. « Latest Work of Fiction : Revolving Lights ». *New York Times Book Review*. (5 August 1923) : 24.

Anon. « The Trap ». *Times Literary Supplement*. (30 April 1925) : 298.

A., H. W. « From the New Books : Joyous Adventure ». *The Manchester Evening News*. (22 October 1938) : 8.

ALDRICH, Earl A. « The Vista of the Stream ». *Saturday Review of Literature* (New York) 4. (5 May 1928) : 841.

AIKEN, Conrad. « Dorothy Richardson Pieces Out the Stream of Consciousness of her Pilgrim, Miriam Henderson ». *A Reviewer's ABC : Collected Criticism of Conrad Aiken from 1916 to the Present*. W.H. Allen. Ed. New York : Meridian, 1958 : 329-331.

BERESFORD, J.D. « Introduction » to *Pointed Roofs*, London : Duckworth and Co., 1921 : v-viii.

---. « Experiment in the Novel », *Tradition and Experiment in Present-Day Literature*, London : Oxford University Press, 1929 : 23-53.

BJORKEN-NYBERG, Cecilia. «“Listening, listening” : Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street* and *Pilgrimage* ». *Rodopi Perspectives on Modern Literature, Literature and Music*. Michael Meyer. Ed. Amsterdam/New York, NY : Rodopi, 2002 : 89-115.

21 fevrier 2011

<<http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/rpml/2002/00000025/00000001/art00007>>

BLUEMEL, Kristin. « Missing Sex in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *English Literature in Transition, 1880-1920*, 39.1, (1996) : 20-38.

BOURNE, Randolph. « An Imagist Novel ». *Dial* 64. (9 May 1918) : 451-52.

BOWER, Rebecca. « The Gaze of the Other : Observation and Negative Self-fashioning in *Pointed Roofs* ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°2, 2009.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue2/Contents.html>>

BOWLING, L.E. « What is the Stream of Consciousness Technique ». *PMLA* 65, (June 1950) : 333-45.

BROWN, Penny. « Dorothy Richardson : A Voyage to Self-Discovery ». *The Poison at the Source : The Female Novel of Self-Development in the Early Twentieth Century*. London : Macmillan, 1992 : 151-213.

BRYER. « Reviewed by W.B. *Dawn's Left Hand*, by Dorothy M. Richardson, Published by Duckworth, 7s. 6d. ». *Close Up*, 8/4. December 1931. *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 209-210.

---. « English Novels ». *Life and Letters To-Day* 13. (December 1935) : 198-99.

BURFORD, Arianne. « Communities of Silence and Music in Virginia Woolf's *The Waves* and Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *Virginia Woolf and Communities. Selected Papers from the Eight Annual Conference on Virginia Woolf*. McVicker, Jeanette, et Davis, Laura. Eds. New York : Pace University Press, 1999. 269-275.

CHURCH, Robert. « The Poet and the Novel ». *Fortnightly Review* 144. (November 1938) : 593-604.

CUCULLU, Lois. « Over-eating : Pilgrimage's Food Mania and the Flânerie of Public Foraging Modernist ». *Cultures* 2.1 (Summer 2006) : 42-57.

DEUTSCH, Babette. « Imagism in Fiction ». *The Nation* 106 (1 June 1918) : 656.

---. « A Modern Pilgrim ». *Reedy's Mirror* 27. (5 July 1918) : 410-11.

---. « Freedom and the Grace of God ». *The Dial* 67. (15 November 1919) : 441-42.

---. « Adventure in Awareness ». *Nation* (New York) 148. (18 February 1939) : 210-12.

DIAZ, Maria F.L.. « Proust's Traces on Dorothy Richardson. Involuntary Memory and Metaphors ». *Etudes britanniques contemporaines*. N°36. Juin 2009.

---. « *Pointed Roofs* : initiating *Pilgrimage* as quest narrative ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°3, 2010.

<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue3/Contents.html>.

DuPLESSIS, Rachel Blau. « Breaking the Sentence ; Breaking the Sequence ». *Writing Beyond the Ending : narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington : Indiana University Press, 1984 : 31-46.

EDEL, Leon. *The Modern Psychological Novel*, New York : Grosset and Dunlap, 1964, p. 154-61.

EGGER, Rebecca. « Deaf Ears and Dark Continents : Dorothy Richardson's Cinematic Epistemology ». *Camera Obscura*, 30 (May 1992) : 5-33.

FAHY, Thomas. « The Cultivation of Incompatibility : Music as a Leitmotif in Dorothy Richardson's Pilgrimage ». *Women's Studies* 29 : 2 (2000) : 131-147.

FELBER, Lynette. « A Manifesto for Feminine Modernism : Dorothy Richardson's Pilgrimage ». *Rereading Modernism : New Directions in Feminist Criticism*. Lisa Rado. Ed. New York : Garland, 1994 : 23-39.

FINN, Howard. « Modernism and Suffragette Prison Narratives ». *Keywords : A Journal of Cultural Materialism*. 3 : 2000. Nottingham : University of Nottingham, 2000 : 94-108.

---. « "In the Quicksands of Disintegrating Faiths" : Dorothy Richardson and the Quakers ». *Literature and Theology*. Vol.19 : 1. Oxford : Oxford University Press, March 2005 : 34-46.

---. « Objects of Modernist Description : Dorothy Richardson and the Nouveau Roman ». *Paragraph : A Journal of Critical Theory*. Vol. 25 : 1. Edinburgh : Edinburgh University Press, March 2002 : 107-124.

---. « Writing lives : Dorothy Richardson, May Sinclair, Gertrude Stein ». *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Morag Shiach. Ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2007 : 191-205.

---. « Oberland : 'A Charming Light Interlude'? ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

FLEISHMAN, Avrom. « *Pilgrimage* : The Eternal Autobiographical Moment »». *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*. Berkeley : University of California Press, 1983 : 428-453.

FOX, Stacey. « 'I shall go away but I don't promise to rest' : Dorothy Richardson and Diagnosis »». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

FRIEDMAN, Ellen G. « 'Utterly Other Discourse' : The Anticanon of Experimental Women Writers from Dorothy Richardson to Christine Brooke-Rose »». *Modern Fiction Studies* 34. (Autumn 1988) : 353-70.

FRIGERIO, Francesca. « Word and Music Association Forum 2009 online. Playing the Body/ the Playing Body : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* and the Anatomy of Music »». Word and Music Association Forum 2009 online.

23 février 2011 < <http://wordmusicstudies.org/forum-2009/forum-2009-frigerio.htm> >

---. « Musical Aesthetics and Narrative Forms in Dorothy Richardson's Prose »». *Textus* 16 : 1. (2003) : 311-28.

---. « 'A Filmless London': Flânerie and Urban Culture in Dorothy Richardson's Articles for Close Up »». *The Swarming Streets : Twentieth-Century Literary Representations of London*, Rodopi Press, New York, 2004 : 19-31.

---. « 'Imperialism wants imperial women': The Writing of History and Evolutionary Theories in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* »». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°3, 2010.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue3/Contents.html>>

FROMM, Gloria G. « Variation on a Method »». *James Joyce Quarterly* 2. (Fall 1964) : 42-49.

---. « Being Old: The Example of Dorothy Richardson »». *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. Anne M. Wyatt-Brown and Janice Rossen. Ed. & introd. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993 : 258-270.

GARRITY, Jane. « 'Neither English nor Civilized' : Dorothy Richardson's Spectatrix and the feminine crusade for global intervention ». *Step-Daughters of England: British women modernists and the national imaginary*. Manchester: Manchester University Press, 2003 : 85-139.

GARRINGTON, Abbie. « Touching Dorothy Richardson : Approaching Pilgrimage as a Haptic Text ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

GEORGE, Walter Lionel. « A Painter's Literature ». *English Review*, 30 (March 1920) : 223-234.

GEVIRTZ, Susan. « Recreative Delights and Spiritual Exercise : Pantheism as Aesthetic Practice in Dorothy Richardson's Pilgrimage ». *West Coast Line*, 26.3 (9), (Winter 1992) : 84-94.

GILLESPIE, Diane Filby. « Political Aesthetics : Virginia Woolf and Dorothy Richardson ». *Virginia Woolf : A Feminist Slant*. Jane Marcus. Ed. Lincoln : University of Nebraska Press, 1983.

GLINKIN, Gloria. « Variations on a Method ». *James Joyce Quarterly* 2.1. (Autumn 1964) : 42-49.

HANSCOMBE, Gillian. « Dorothy Richardson Versus the Novvle ». *Breaking the Sequence : Woman's Experimental Fiction*. Ellen G. Friedman and Miriam Fuchs. Eds. Princeton University Press, 1989 : 85-98.

---. « Introduction à *Pilgrimage* ». London : Virago Press, 2002.

HARVEY, Melinda. « Dwelling, Poaching, Dreaming : Housebreaking and Homemaking in Dorothy Richardson's Pilgrimage ». *Inside Out : Women Negotiating, Appropriating, Subverting Public and Private Space*. Teresa Gomez. Ed. Amsterdam : Rodopi, 2000 : 167-188.

---, « Moving, Movies and the Sublime : Modernity and the Alpine Scene in Dorothy Richardson's Oberland ». *Colloquy*, 4 (2000).

---. « From passante to flâneuse : encountering the prostitute in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *Journal of Urban History*, 27 (2001), pp.746-764.

HEATH, Stephen. « Writing for Silence : Dorothy Richardson and the Novel ». *Teaching the Text*. Eds. Susanne Kappeler et Norman Bryson. London : Routledge & Kegan Paul, 1983.

HENKE, Suzette A. « Male and Female Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *Journal of Women's Studies in Literature*, 1 (1979) : 51-60.

HYDE, Lawrence. « The Work of Dorothy Richardson ». *Adelphi* 2 (1924) : 508-17.

JONES, Susan. « Conrad on the borderlands of Modernism : Maurice Greiffenhagen, Dorothy Richardson and the case of Typhoon ». *Conrad in the twenty-first century : contemporary approaches and perspectives*. Kaplan, Carola M. Mallios, Peter. White, Andrea. Eds. London, New York : Routledge, 2005 : 195-211.

KATZ, Tamar. « Pilgrimage : A Woman's Place ». *Impressionist Subjects : Gender, Interiority, and Modernist Fiction in England*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2000 : 138-168.

KILIAN, Eveline. « Gliding, as if forever' : Speed and Movement in Richardson's *Pilgrimage* ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

KUMAR, Shiv K. « Dorothy Richardson & Bergson'[s] 'Memoire par excellence' ». *Notes and Queries* n.s. 6. (January 1959) : 14-19.

---. « Dorothy Richardson and the Dilemma of 'Being versus Becoming »». *Modern Language Notes* 74 (1959) : 494-505.

LEVY, Anita. « Gendered Labor, the Woman Writer and Dorothy Richardson ». *Novel : A Forum on Fiction*, 25/1 (1991) : 50-70.

LINETT, Maren. « 'The wrong material' : Gender and Jewishness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *Journal of Modern Literature* (23 :2) 1999-2000, 191-208.

LONGWORTH, Deborah. « Subject, Object and the Nature of Reality : Metaphysics in Dorothy Richardson's *Deadlock* ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°2, 2009.

< <http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue2/Contents.html> >

LAWRENCE, D.H.. « Surgery for the Novel - Or a Bomb? ». *Literary Digest International Book Review* [New York], 1 (Apr. 1923) : 5-6, 63.

MARCUS, Laura. « Introduction ». *Close Up 1927-1933. Cinema and Modernism*. Donald, James, Friedberg, Anne, and Marcus, Laura. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1998. 150-159.

---. « Continuous Performance : Dorothy Richardson ». *Close-Up, 1927-1933 : Cinema and Modernism*. James Donald, Anne Friedberg, and Laura Marcus. Eds. Princeton : Princeton University Press, 1999.

---. « Pilgrimage and the Space of Dreams ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

MATZ, Jesse. « Dorothy Richardson's Singular Modernity ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

McCRACKEN, Scott. « Embodying the New Woman : Dorothy Richardson, work and the London café ». *Body Matters : feminism, textuality, corporeality*. Avril Horner and Angela Keane. Eds. Manchester : Manchester University Press, 2000.

---. « From Performance to Public Sphere : the production of modernist masculinities ». *Textual Practice* 15.1 (Spring 2001) : 47-65.

---. « Editorial ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

---. « Editorial ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°2, 2009.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue2/Contents.html>>

---. « Editorial ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°3, 2010.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue3/Contents.html>>

MEPHAM, John. « Designing the Modernist Text : Dorothy Richardson's Pilgrimage ». *The Great London Vortex : Modernist Literature and Art*. Paul Edwards. Ed. Bath : Sulis Press, 2003.

---. « Dorothy Richardson's 'unreadability' : graphic style and Narrative Strategy in a Modernist Novel ». *English Literature in Transition* 43.4 (2000) : 449-64.

METCALF, J.C. « An Interior Monologue ». *Virginia Quarterly Review* 15. (Spring 1939) : 292-94.

MORGAN, Louise. « How Writers Work : Dorothy Richardson ». *Everyman*. (22 October 1931) : 395-96.

MURRY, John Middleton . « The Break-Up of the Novel », *Yale Review* 12. (October 1922) : 288-304.

OMICHI, Chiho. « *Pilgrimage* in London : Dorothy Richardson and the Search for Feminine Space in Science and Socialism ». *Poetica : An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, 63 (2005) : 63-82.

PARSONS, Deborah L. « The 'Passante' as 'Flâneuse' in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*. Valeria Tinkler-Villani. Ed. Amsterdam : Rodopi, 2005 : 155-67.

PRIESTLEY , J.B. « Fiction ». *London Mercury* 8. (June 1923) : 208-209.

RADFORD, Jean. « Impersonality and the Damned Egotistical Self : Dorothy Richardson's *Pilgrimage* ». *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*. Reynier, Christine et Ganteau, Jean- Michel. Eds. Montpellier, France : Université Montpellier III, 2005 : 87-95.

RAIT, Suzanne. « The Rhetoric of Efficiency in Early Modernism »». *Modernism/Modernity* 13.1 (January 2006) : 89-105.

RANDALL, Bryony. « Dailiness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* »». *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007 : 58-91.

---. « Work, Writing, Vocation and the Quakers in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* »». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°2, 2009.

< <http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue2/Contents.html> >

ROCKER, John. « Dorothy Richardson »». *Little Review*, 6 (Sept. 1919) : 40-41.

ROSE, Shirley. « Dorothy Richardson's Focus on Time »». *English Literature in Transition, 1880-1920*, 17. 3 (1974) : 163-72.

---. « Dorothy Richardson Recalls Yeats »». *Eire-Ireland : A Journal of Irish Studies*, 7.1 (1972) : 96-102.

---. « The Unmoving Center : Consciousness in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* »». *Contemporary Literature*, 10 (Summer 1969) : 366-382.

SCOTT-JAMES, A.R. « New Literature : Quintessential Feminism »». *London Mercury* 33. (December 1935) : 201-203.

SINCLAIR, May. « The Novels of Dorothy Richardson »». *The Gender of Modernism*. Bonnie Kime Scott. Ed. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1990 : 442-448.

STEVENSON, Randall. « Dorothy Richardson and May Sinclair »». *Modernist Fiction*. Lexington : University Press of Kentucky, 2009 : 36-45.

THOMSON, George H.. « Dorothy Richardson and Romain Rolland »». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°3, 2010.

< <http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue3/Contents.html> >

THORN, Arline R.. « Feminine Time in Dorothy Richardson's *Pilgrimage* »». *International Journal of Women's Studies*, 1. 2 (1978) : 211-219.

TUCKER, Eva. « Dorothy Richardson and the Quakers ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°1, 2008.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue1/Contents.html>>

TRICKETT, Rachel. « The Living Dead – V : Dorothy Richardson ». *London Magazine*, 6/6 (1959) : 20-5.

WADSWORTH, P.B. « A Leader of Modern Realists : Dorothy Richardson a Novelist Who Tells her Own Story », *Boston Evening Transcript*, 1923.

WALPOLE, Hugh. « Realism and the New English Novel ». *Vanity Fair* (New York) 20. (March 1923) : 34, 112.

WATTS, Carol. « Releasing Possibility into Form : Cultural Choice and the Woman Writer ». *New Feminist Discourses*. Isobel Armstrong. Ed. London : Routledge, 1992 : 83-102.

WELLS, H.G. « Introduction ». *Nocturne by Frank Swinnerton*. New York : Doran, 1917 : xi.

WINNING, Joanne. « 'The Past Is With Me, Seen Anew' : Biography's End in Dorothy Richardson's Pilgrimage ». *Writing the Lives of Writers*. Warwick Gould and Thomas F. Staley. Basingstoke. Eds. Macmillan, 1998 : 212-223.

---. « Dorothy Richardson and the Politics of Friendship ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°2. (2009).

WILLIAMS, W.C. « Four Foreigners ». *Little Review* 6. (September 1919) : 36-39.

WOOLF, Virginia. « Saturday 22 March 1919 ». *The Diary of Virginia Woolf*. Volume I : 1915-1919. Anne Olivier Bell. Ed. London : Hogarth Press, 1977 : 257-8.

---. « Friday 28 November 1919 ». *The Diary of Virginia Woolf*. Volume 1 : 1915-1919. Anne Olivier Bell. Ed. London : Hogarth Press, 1977 : 313-315.

---. « Friday 4th May 1923." [Letter to Janet Case.] *A Change of Perspective. The Letters of Virginia Woolf*. Volume III : 1923-1928. Nigel Nicolson. Ed. London : Hogarth Press, 1977 : 34-35.

---. « 16th August 1932 ». [Letter to Harmon H. Goldstone.] *The Sickle Side of the Moon. The*

Letters of Virginia Woolf. Volume V : 1932-1935. Nigel Nicolson. Ed. London : The Hogarth Press, 1979 : 90-91.

---. « Sunday 21st August 1932 ». [Letter to Ethel Smyth.] *The Sickle Side of the Moon*. *The Letters of Virginia Woolf*. Volume V : 1932-1935. Nigel Nicolson. Ed. London : The Hogarth Press, 1979 : 96-97.

---. « Thursday July 1, 1926 ». *The Diary of Virginia Woolf*. Volume III : 1925-1930. Anne Olivier Bell. Ed. London : Hogarth Press, 1980 : 91-92.

---. « The Tunnel ». *Virginia Woolf : Women and Writing*. Michele Barrett. Ed. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

WONG, Yvonne. « The Self in London Spaces : Miriam's Dwelling and Undwelling in *Pilgrimage* ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°3, 2010.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue3/Contents.html>>

YATES, Juliet. « Feminine Fluidity : Mind versus Body in *Pilgrimage* ». *Pilgrimages : The Journal of Dorothy Richardson Studies*, n°2, 2009.

<<http://web.mac.com/smccracken1/journal/Issue2/Contents.html>>

III THEORIES INTERMEDIALES

1. Théorie de la musique et de la littérature

- ouvrages

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Leppert, Richard. Comm. Gillespie, Susan H. Berkley and Los Angeles : University of California Press, 2002.

ABATTE, Carolyn. *Unsung Voices*. New Jersey : Princeton University Press : 1996.

ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. « Espace Littéraire ». 2001.

BASKES, Jean- Louis. *Musique et Littérature : Essai de poétique comparée*. Paris : P.U.F., 1994.

BENSON, Stephen. *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006.

BERNHART, Walter and Werner WOLF. Eds. *Word and Music studies : Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam-New York, NY : Editions Rodopi B.V., 2004.

BERNHART, Walter and Werner WOLF in collaboration with David MOSELY. Eds. *Word and Music Studies : Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Eds. Amsterdam-Atlanta, GA : Editions Rodopi B.V., 2001.

BORCHMEYER, Dieter. *Drama and the World of Richard Wagner*. New Jersey : Princeton University Press, 2003.

BROWN, Calvin S. *Music and Literature – A Comparison of the Arts*. Hanovre and London : University Press of New England, 1987.

BYRELY, Alison. *Realism, Representation, and the Arts in the Nineteenth-Century Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

CLAPP-ITNYRE, Alisa. *Angelic Airs Subversive Songs : Music as Social Discourse in Victorian Novel*. Athens : Ohio University Press, 2002.

COEUROY, André. *Musique et Littérature*. Librairie Bloud & Gray, 1923.

CRAGGS, Stewart R. Ed. *William Walton : Music and Literature*. Farnham : Ashgate, 1999.

CUPERS, Jean-Louis and Ulrich WEISSTEIN. Eds. *Musico-Poetics in Perspective Calvin S. Brown in Memoriam*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000.

DAYAN, Peter. *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006.

---. *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*, Farnham : Ashgate, 2011.

DIGAETANI, John Louis. *Richard Wagner and the Modern British Novel*. London : Associated University Press, 1978.

ESCAL, Françoise. *Contrepoints : Musique et Littérature*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1990.

FULLER, Sophie and Nickey LOSSEFF. Eds. *The Idea of Music in Victorian Fiction*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2004.

LODATO, Suzanne M., Suzanne ASPDEN, and Walter BERNHART. Eds. *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam/New York, NY : Rodopi, 2002.

21 février 2011

<<http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001>>

MEYER, Michael. Ed. *Rodopi Perspectives on Modern Literature. Literature and Music*. Amsterdam/New York, NY : Rodopi, 2002.

21 février 2011

< <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/rpml/2002/00000025/00000001> >

---. *Rodopi Perspectives on Modern Literature. Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam/New York, NY : Rodopi, 2002.

PIETTE, Isabelle. *Littérature et musique : Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, P.U. Namur, 1987.

PRIETO, Eric. *Listening in : Music, Mind, and the Modernist Narrative*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2002.

RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris : Editions du Seuil. 1972.

SOUSA COREA da, Delia. Ed. *Phrase and Subject : Studies in Literature and Music*. London : Legenda, MHRA, Maney Publishing, 2006.

VUONG, Hoa Hoi. *Musiques de Roman. Proust, Mann, Joyce*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 2003.

WELIVER, Phyllis. Ed. *The Figure of Music in nineteenth-century British Poetry*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2005.

WELIVER, Phyllis. Ed. *Women musicians in Victorian Fiction, 1960-1900 : Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2000.

WOLF, Werner. *Musicalization of Fiction : A Study in the History of Intermediality*. Amsterdam – Atlanta : Editions Rodopi B.V., 1999.

- articles

CORREA, Delia da Sousa, Katia CHORNIK et Robert SAMUELS. « Literature and Music : Interdisciplinary Research and Teaching at The Open University ». *Crossing the Divides : Multi-Disciplinary Approaches to Teaching and Researching English Studies*. Special issue of the electronic journal *Working With English : Modern and Medieval Language, Literature and Drama*.

23 fevrier 2011 < http://www.nottingham.ac.uk/~aezweb/working_with_english/5/ >

EGRI, André. « On the historic and esthetic relationship of fiction, music and poetry ». *Actes du IXe Congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Innsburk, 1981.

KRAMER, Lawrence. « Dangerous Liaisons : The Literary Text in Musical Criticism ». *19th-Century Music* Vol. 13 No. 2. (Autumn 1989) : 159-167.

MALLARME, Stéphane. « La Musique et les Lettres ». *Poésies*. Paris : Gallimard, 1976.

ROGERS, Nels Jeff. « Theodor W. Adorno's Poetics of Dissonance : Music, Language and Literary Modernism ». ProQuest, Dissertations and Theses. 19 mars 2010

< <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3003687> >

SOURIAU, Etienne. « Musique et Littérature ». Actes du IX^e Congrès de l'association internationale de littérature comparée organisé à Innsbruck du 20 au 25 août 1979 t.3 B. Innsbruck : verlag der Universitat, 1981.

2. Theories de la littérature, la peinture (et la musique)

- ouvrages

BUCKLAND, Sidney and Myriam CHIMENES. Eds. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Farnham : Ashgate, 1999.

DALE, Jacquette. Ed. *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

DINGLE, Christopher and Nigel SIMEONE. Eds. *Olivier Messiaen : Music, Art and Literature*. Farnham : Ashgate, 2007.

GRAHAM, Gordon. *Philosophy of the Arts : An Introduction to Aestheticism*. Abingdon and New York : Routledge, 2005.

HAGSTRUM, Jean H. *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago : The University of Chicago Press, 1958.

LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound, Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley : University of California Press, 1993.

LOUVEL, Lilian. *Text/Image : Images à lire / Texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *La Musique, les images et les mots : Du bon et du moins bon usage des métaphores dans esthétique comparée*. Saint Laurent : Editions Fides, 2010.

SOURIAU, Etienne. *La Correspondances des Arts*. Paris : Flammarion, 1947.

IV AUTRES CRITIQUES THEORIQUES

1. Musique

- ouvrages

ADORNO, Theodor W. *Beethoven, The Philosophy of Music*. Stanford : Stanford University Press, 1998.

BEGBIE, Jeremy and Steven GUTHRIE. Eds. *Resonant Witness : Conversations between Music and Theology*. Michigan : Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2011.

BURNHAM, Scott. *Beethoven Hero*. New Jersey : Princeton University Press, 1995.

CITRON, Marcia, J. *Gender and The Musical Canon*. Illinois : First Illinois Paperback, 2000.

COOK, Susan S. and Judy S. TROU. Eds. Susan McClary. Fwd. *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Champaign : University of Illinois Press, 1994.

DAHLHOUSE, Carl. *Realism in Nineteen-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

---. *Musikasthetik*, Laaber : Laaber-Verlag, 1986.

---. *Nineteen-Century Music*. Robinson, J. Bradford. Transl. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1989.

DAVIES, Steven. *Themes in the Philosophy of Music*. New York : Oxford University Press, 2003.

EVANS, Martyn. *Listening to Music*. London : Macmillan, 1990.

GRACYK, Theodore and Kania ANDREW. Eds. *The Routledge Companion to Philosophy of Music*. Abingdon and New York : Routledge, 2011.

JANKELEVITCH, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Abbate, Carolyne. Trsl. New Jersey : Princeton University Press, 2003.

KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley : University of California Press, 1995.

LEPPERT, Richard.. *Adorno, Theodor W. Essays on Music : Theodor W. Adorno ; Selected, With Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert ; New Translations by Susan H. Gillespie and others*. Berkeley : University of California Press, 2002.

LIEBERT, George. *Nietzsche and Music*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 2004.

LIPPMAN, Edward A., *The Philosophy and the Aesthetics of Music*. University of Nebraska Press, 1999.

LOSSEFF, Nicky and Jenny DOCTOR. Eds. *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2007.

LUENING, Otto. *The Odyssey of an American Composer The Autobiography of Otto Luening*. New York : Charles Scribner's Sons, 1980.

21 février 2011

<<http://www.james-joyce-music.com/joyceandmusic.html>>

McCLARY, Susan. *Feminin Endings : Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse, Toward a Semiology of Music*. New Jersey : Princeton University Press, 1990.

SORGNER, Stefan Lorenz and Oliver FURBETH. *Music in German Philosophy*. Chicago : University of Chicago Press, 2003.

RICHARDS, Jeff. *Imperialism and Music : Britain, 1876-1953*. Manchester : Manchester University Press, 2001.

SPITZER, Michael. *Music as Philosophy : Adorno and Beethoven's late style*. Bloomington : Indiana University Press, 2006.

---. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

SMALL, Christopher. *Musicking : The Meaning of Performing and Listening*. Hanover : University Press of New England, 1998.

SOLIE, Ruth. *Music in Other Words. Victorian Conversations*. Berkley and Los Angeles : University of California Press, 2004.

WHITE, John David. *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs. N.J. : Prentice-Hall, 1976.

- articles

ADORNO, Theodor W. « Fragment sur les rapports entre musique et langage ». *Quasi Una Fantasia*. Paris : Gallimard, 1982.

BERSTEIN, Susan. « Fear of Music ? Nietzsche's Double Vision of the 'Musical-Feminin' ». *Nietzsche and the Feminin*. Burgard, Peter J. Ed. University of Virginia Press, 1994.

KRAMER, Lawrence. « Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History ». *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton. Eds. New York : Routledge, 2003 : 124-136.

2. Théorie littéraire

- ouvrages

BARKER, Francis et al. Eds. *The Sociology of Literature*, Vol. 1 : The Politics of Modernism. Proceedings of Essex Conference on the Sociology of Literature. Colchester : University of Essex, 1979.

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982.

BLUMEL, Kristin B. Ed. *Look Who's Laughing : Gender and Comedy*. Gail Finney, Langhorne, PA : Gordon and Breach, 1994.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. New York : Routledge, 1994.

CARR, David. *Time, Narrative and History*. Indianapolis : Indiana University Press, 1991.

EDEL, Leon. *The Modern Psychological Novel 1900-1950*. New York : Lippincott, 1955 ; New York : Grove, 1960. Revd. & enl. New York : Universal Library, 1964.

FRIEDMAN, Melvin. *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*. New Haven : Yale University Press, 1955.

KATZ, Tamar. *Impressionist Subjects : Gender, Interiority, and Modernist Fiction in England*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2000.

LAWRENCE, D.H. *D. H. Lawrence : Late Essays and Articles*, Vol. 2. J.T. Boulton. Ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

PELHAM, Edgar. *The Art of the Novel*. New York : Macmillan, 1933.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Vol.1, 2 et 3. Paris : Seuil, 1991.

STEINBERG, Erwin R. Ed. *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel*. New York & London : Kennikat Press, 1979.

STEVENSON, Randall. *Modernist Fiction*. Lexington : University Press of Kentucky, 2009.

- articles

BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*. Roland Barthes et al.. Paris : Seuil, « Points », 1982.

ELIOT, T. S.. « Tradition and the Individual Talent ». (1919). *Selected Essays*. London : Faber and Faber. 1951.

3. Linguistique et semiotique

- ouvrages

MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil, 1994.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme. Anthologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982.

- articles

BENVENISTE, Emilie. « Sémiologie de la langue ». t. II, ch.3. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1974.

4. Arts visuels

- ouvrages

ARASSE, Daniel. *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

HAMON, Philipe. *Imageries et image au XIX siècle*. Paris : José Corti, 2002.

HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon : Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1991.

POMMIER, Eduard. *Théories du Portrait*. Paris : Gallimard, 1998.

- articles

KRAUCER, Siegfried. « Photography ». Trad. Thomas Y. Levin. *Critical Inquiry* 19. 1993.

KRAUSS, Rosalind. « Photography and the Simulacral ». *October*, 31. 1984 : 57.

5. Autres ouvrages et articles théoriques

- ouvrages

ARISTOTE. *La Poétique d'Aristote*. Trad. J. Barthelemy Saint-Hilaire.

21 mars 2009

<<https://archive.org/details/potiquedaristot01saingooq>>

BRAUDEL, Fernand. *L'Identité de la France*. Paris : Arthaud, 1986.

15 avril 2012

<http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html>

JAMESON, Fredric. *Modernism and Imperialism*. Derry : Field Day, 1988.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E. *Christmas Eve : Dialogue on the Incarnation*. San Francisco : EM Texts, 1990.

---. *On Religion : Speeches to Its Cultured Despises*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

STEINBERG, Michael P. *Listening to Reason*. New Jersey : Princeton University Press, 2004.

THIESSE, Anne-Marie. *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*. Paris : Seuil, 1999.

VALERY, Paul. *Art et Esthétique, Cahiers*, t. II. Paris : Gallimard, 1974.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations philosophiques*. Paris : Gallimard, 1961.

- articles

BOURDIN, Jean-Claude. « Repenser la démocratie ». Paris : Armand Colin, 2010.

15 avril 2012

<http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html.>

FREUD, Sigmund. « Childhood Memories and Screen Memories ». *The Psychopathology of Everyday Life*. London : Hogarth Press, 1960.

---. « Beyond the Pleasure Principle ». *On Metapsychology*. Harmondsworth : Penguin, 1991.

JANSEN, Alexander S. « The Influence of Schleiermacher's second speech on Religion on Heidegger's concept of Ereignis », *The Review of Metaphysics*, 61, 4. (2008) : 815-826.

JENNINGS, Mark. « Collective Effervescence, Numinous Experience or Proto-Religious Phenomena ? Moshing with Durkheim, Schleiermacher and Otto ». *Philosophical and Cultural Theories of Music*. Eduardo De La Fuente and Peter Murphy. Eds. Leiden : Brill, 2010 : 107-128.

KLEMM, David E. « Culture, Arts, and Religion ». *The Cambridge Companion to Friedrich Schleiermacher*. Jacqueline Marina. Ed. Cambridge : Cambridge University Press, 2005 : 251-268.

LEVI-STRAUSS, Claude. « Finale ». *L'homme nu*, Paris : Plon, 1964.

MARINA, Jaqueline. « Friedrich Schleiermacher and Rudolf Otto ». *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*. John Corrigan. Ed. Oxford & New York : Oxford University Press, 2008 : 458-472.

WILLIAMS, Lynn. « Construction, Reconstruction, and Contradiction », *National Identity*. Keith Cameron. Ed. Exeter : Intellect Books, 1999 : 7-18.

V CRITIQUES PORTANT SUR UN AUTEUR

- ouvrages

BAURELE, Ruth. Ed. *Picking up Airs : Hearing the Music in Joyce's Text*. Champaign : University of Illinois Press, 1993.

BOWEN, Zack R. *Musical Allusions in the Works of James Joyce : Early Poetry through Ulysses*. Albany : SUNNY Press, 1974.

---, *Bloom's Old Sweet Song : Essays on Joyce and Music*. Gainesville : University Press of Florida, 1995.

CARANFA, Angelo. *Proust : The Creative Silence*. New Jersey : Associated University Press, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Ulysse Gramophone – Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Proust and the Sense of Time*. London : Faber and Faber, 1993.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust musicien*. Paris : Editions Christian Bourgeois, 1999.

RAITT, Suzanne. *Vita and Virginia : The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*. Oxford : Clarendon Press, 1993.

---. *Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

SOUSA COREA da, Delia. *George Eliot. Music and Victorian Culture*. Houndmills, Basingstokes, Hampshire, New York : Palgrave Macmillan, 2003.

SUTTON, Emma. *Virginia Woolf and Classical Music*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011.

- articles

ALLEN, Judith. « The Rhetoric of Performance in *A Room of One's Own* ». *Virginia Woolf and Communities. Selected Papers from the Eight Annual Conference on Virginia Woolf.*, Jeanette McVicker et Laura Davis. Eds. New York : Pace University Press. 1999 : 289-296.

BOYLE, Fr. Robert « Penelope », *James Joyce's Ulysses : Critical Essays*. Clive Hart and David Hayman. Eds. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1974 : 407-435.

CRAPOULET, Emilie. « Beyond the Boundaries of Language : Music in Virginia Woolf's The String Quartet. *Journal of the Short Story in English* n°50. Presses de l'Université d'Angers. Christine Reynier. dir. (printemps 2008) : 201-216.

DeKOVEN, Marianne. « The Community of Audience : Woolf's Drama of Public Women ». *Virginia Woolf and Communities. Selected Papers from the Eight Annual Conference on Virginia Woolf*. McVicker, Jeanette, et Davis, Laura. Eds. New York: Pace University Press. 1999. 234-251.

VI FICTION ET JOURNAUX

DUJARDIN, Eduard. *Les Lauriers sont coupés*. Paris : Le Dilettante. 1989.

HUXLEY, Aldous. *Contrepoint*. Paris : Plon. 1988.

JOYCE, James. *Ulysses*. London : Penguin Books. 1986.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard. 1954.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, Vol.1*. Anne Olivier Bell. Ed. London : Penguin Books, 1979.

Index

INDEX

A

Adorno (Theodor W.), 23, 53, 56, 57, 59, 318, 320, 321
Aristote, 23, 53, 55, 77, 237, 255, 323

B

Backwater, 11, 16, 138, 140, 142, 151, 204, 209, 231, 251, 254, 289
Barthes (Roland), 23, 53, 56, 58, 225, 246, 270, 322
Baskès (Jean-Louis), 71, 76, 89
Beethoven (Ludwig van), 21, 40, 91, 92, 94, 95, 100, 105, 106, 112, 113, 126, 169, 174, 189, 190, 193, 194, 199, 207, 209, 210, 254, 259, 262, 280, 286, 319, 321
Benveniste (Émile), 23, 53, 57, 269
Beresford (John Davys), 10, 30
Bergson (Henri), 36, 48, 309
Björkén-Nyberg (Cecilia), 24, 26, 91, 92, 93, 192
Bluemel (Kristin), 49, 301
Brahms (Johannes), 21, 113, 134
Brown (Calvin S.), 23, 54, 55, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 77, 78, 85, 95, 98, 268, 270, 307, 316
Bryher, 30, 263
Burford (Arianne), 24, 49, 91, 94

C

Chopin (Frédérique), 21, 71, 105, 106, 112, 113, 124, 125, 126, 147, 254, 259, 262, 286
Claudon (Francis), 63, 66, 70, 71, 72, 73, 76
Clear Horizon, 14, 19, 145, 210, 252, 266, 289
Cupers (Jean-Louis), 62, 63, 69, 71

D

Dawn's Left Hand, 18, 30, 172, 252, 263, 289, 304
Deadlock, 12, 17, 144, 226, 252, 254, 289, 303, 310
Derrida (Jacques), 43, 60, 70, 195, 316
Dimple Hill, 14, 19, 145, 252, 289
Dujardin (Éduard), 237, 244, 250

E

Eliot (Thomas Stearns), 44, 55, 236, 326
Escal (Françoise), 23, 53, 56, 269, 270

F

Fahy (Thomas), 24, 91, 104, 105, 106, 107, 109, 238, 261, 262
Freud (Sigmund), 33, 182, 209, 235

Frigerio (Francesca), 24, 37, 91, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Fromm (Gloria), 15, 16, 222, 260

G

Gluck (Christoph Willibald Ritter von), 21, 41
Goodman (Nelson), 84, 242, 243, 244
Grieg (Edvard Hagerup), 21, 112, 113, 134, 208, 262

H

Hanscombe (Gillian), 10, 15, 32, 202, 220, 222, 223, 226
Honeycomb, 11, 16, 32, 141, 174, 181, 200, 201, 231, 251, 289, 302
Huxley (Aldous), 23, 53, 58, 247, 269

I

Interim, 12, 17, 48, 252, 289

J

Jankélévitch (Vladimir), 216
Journey to Paradise, 14, 226, 230, 290, 291, 295
Joyce (James), 15, 22, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 59, 73, 77, 89, 227, 228, 229, 250, 269, 301, 302, 303, 307, 308, 317, 325, 326

K

Kramer (Lawrence), 23, 26, 54, 61, 78, 79, 83, 93, 98, 190, 193, 196, 210
Kristeva (Julia), 33, 182
Kumar (Shiv), 36, 48, 257

L

Lawrence (David Herbert), 23, 26, 47, 54, 61, 78, 79, 83, 98, 160, 190, 234, 273, 309, 317, 320, 321, 322
Lévi-Strauss (Claude), 23, 53, 56, 269

M

Mallarmé (Stéphane), 23, 53, 55, 59, 235
March Moonlight, 10, 14, 19, 20, 105, 107, 146, 172, 251, 252, 289
Mendelssohn (Felix), 109, 152, 191, 192
Meschonnic (Henri), 23, 53, 57
musical structures and techniques, 24, 109

N

Nattiez (Jean-Jacques), 40, 71, 128, 245

O

Oberland, 13, 18, 252, 289, 306, 308

P

Pilgrimage, 1, 7, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 46, 47, 49, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 154, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314

Platon, 74, 209

Pointed Roofs, 10, 11, 15, 16, 20, 25, 30, 36, 37, 90, 91, 94, 95, 97, 105, 110, 114, 122, 123, 127, 129, 130, 138, 142, 146, 147, 154, 163, 169, 172, 173, 183, 188, 190, 199, 203, 227, 248, 251, 256, 273, 274, 275, 289, 303, 304, 305

Powys (John Cowper), 13, 16, 36, 37

Prieto (Eric), 24, 54, 61, 78, 79, 84, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 248, 249, 254, 255, 257, 259, 270, 284, 287

Proust (Marcel), 15, 22, 32, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 49, 56, 58, 59, 72, 73, 89, 229, 250, 296, 303, 305, 317, 326

R

Radford (Jean), 15, 26, 33, 49, 90, 104, 122, 123, 140, 146, 177, 179, 182, 184, 194, 195, 199, 202, 205, 209, 215, 220, 221, 225, 227, 274

Rait (Susan), 44

Revolving Lights, 12, 13, 17, 172, 173, 252, 289, 303

Richards (Jeffrey), 26, 155, 158, 159, 160, 165, 277

Richardson (Dorothy Miller), 1, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 46, 47, 48, 49, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 116, 121, 122, 129, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 151,

157, 172, 173, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 195, 199, 202, 204, 205, 209, 215, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 245, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 271, 274, 283, 284, 285, 286, 287, 291, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314

Ricœur (Paul), 244, 245, 255

Rose (Shirley), 33, 36, 122, 255, 307

S

Scher (Steven Paul), 23, 24, 54, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 91, 102, 108, 109, 270, 271, 272, 273, 287, 315, 316

Schleiermacher (Friedrich), 26, 148, 149, 150, 151, 152, 276, 325

Schubert (Franz), 21, 113, 134, 174

Schumann (Robert), 111

Scott (Bonnie Kime), 10, 15, 30, 32, 36, 91, 224, 291, 293, 294, 298, 301, 310, 312, 319

Sinclair (May), 11, 12, 30, 31, 46, 47, 306, 313

Souriau (Étienne), 23, 53, 55, 269

Stravinsky (Igor), 68, 96, 150

T

The Trap, 13, 18, 252, 289, 303

The Tunnel, 12, 13, 17, 30, 32, 37, 48, 144, 198, 199, 211, 251, 289, 302, 314

Thomson (George), 15, 251, 252, 256, 257, 299

V

Valéry (Paul), 2, 55, 58, 86, 235

verbal music, 24, 109, 272

Vuong (Hoa Hoi), 23, 24, 39, 40, 41, 43, 45, 53, 57, 58, 59, 72, 89, 109, 110, 114, 118, 209, 270, 271, 272, 273, 285, 287

W

Wagner (Richard), 21, 40, 95, 100, 104, 106, 107, 155, 157, 237, 238, 262, 315, 316

Watts (Carol), 15, 26, 33, 37, 91, 151, 172, 173, 202, 234, 253, 263, 274

Wells (Herbert George), 9, 36, 172, 224, 246, 293

Winning (Joan), 33, 97

Wolf (Werner), 23, 45, 54, 61, 63, 68, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 122

Woolf (Virginia), 12, 13, 15, 22, 30, 32, 34, 38, 39, 43, 44,
45, 46, 47, 49, 93, 94, 95, 204, 229, 264, 301, 304, 308,
314, 326, 327, 328

Word and Music Association, 54, 65, 67, 68, 78, 84, 99,
270, 307
word music, 24, 80, 81, 109, 272

Table de matières

Résumés.....	5
Remerciements	7
CONTENU.....	6
INTRODUCTION.....	12
1. PILGRIMAGE ET LES CRITIQUES.....	34
1.1. Les études critiques de <i>Pilgrimage</i>	34
1.2. Le roman moderniste et la musique	41
1.3. Dorothy Richardson, Proust, Joyce et Woolf.....	48
2. LES ÉTUDES MUSICO-LITTÉRAIRES.....	55
2.1. La recherche musico-littéraire et ses astuces	57
2.2. La difficulté d'un regard historique sur le développement de la critique et de la recherche musico-littéraires	63
2.3. Les Études du mot et de la musique (<i>Word and Music Studies</i>)	66
2.4. Les rapports entre la littérature et la musique	78
2.4.1. Quelques théoriciens des Études du mot et de la musique.....	80
2.4.2. Quelques mots sur la terminologie	85
3. PILGRIMAGE, « ROMAN MUSICAL ».....	90
3.1. Qu'est-ce que c'est un roman musical?	90
3.2. La réception de <i>Pilgrimage</i> en tant que roman musical.....	91
3.3. La musique dans <i>Pilgrimage</i> et la référentialité musicale	108
3.3.1. La « Musique verbale ».....	109
4. LA QUÊTE IDENTITAIRE DE MIRIAM HENDERSON ET LA MUSIQUE	121
4.1. La quête d'une identité religieuse de Miriam Henderson et la musique.....	126
4.2. La quête d'une identité nationale de Miriam Henderson et la musique.....	151
4.3. La quête d'une identité féminine et la musique	175
5. LE TEXTE, LA MUSIQUE ET RICHARDSON.....	217
5.1. Le texte, le lecteur collaboratif, le temps et la musique dans <i>Pilgrimage</i>	220
CONCLUSION	264
BIBLIOGRAPHIE.....	285
INDEX.....	325
Table de matières	329

